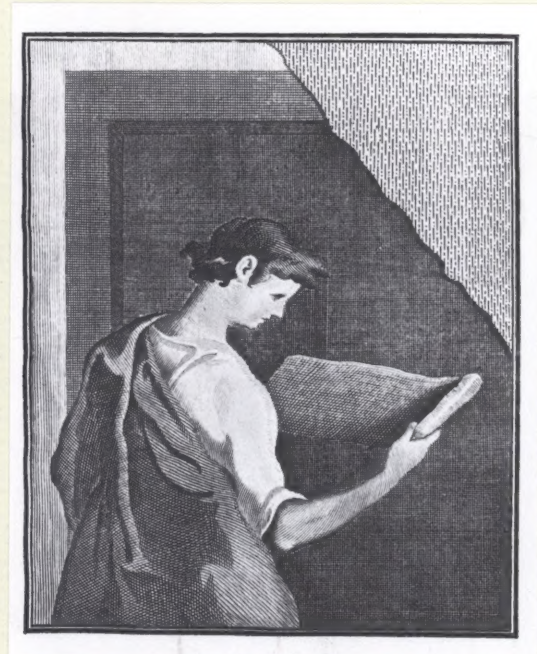




REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
[illegible]

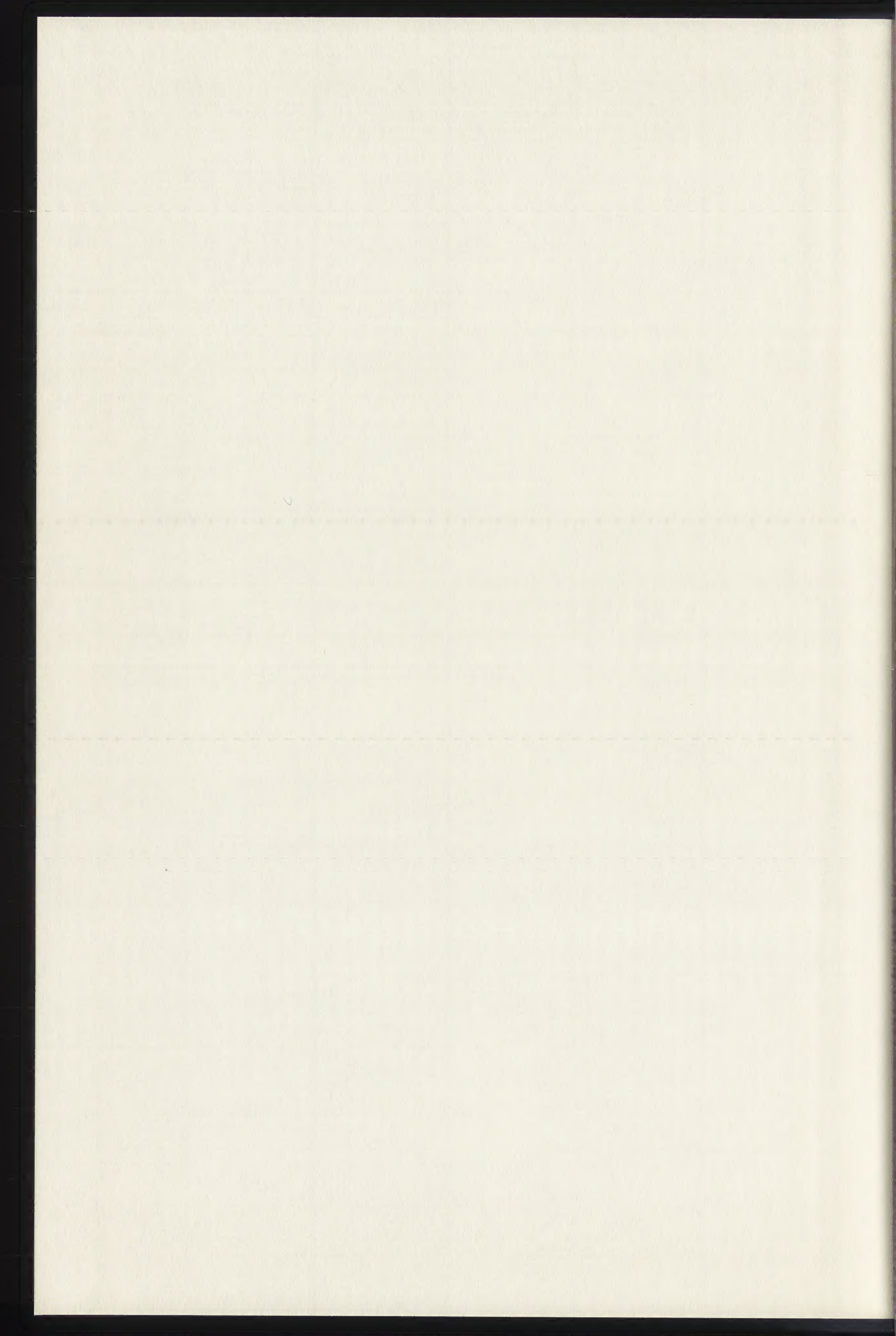
UND

HUGO VON TSCHUDI,
[illegible]
[illegible]

[illegible] BAND.

BERLIN und STUTTGART.
VERLAG von W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
[illegible]

UNVERÄNDERTER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTORIAL-ASSISTENT BEI DER GEMÄLDEGALERIE DER K. MUSEEN IN BERLIN.

XVIII. Band.

BERLIN UND STUTTGART.

VERLAG VON W. SPEMANN.

WIEN, GEROLD & Co.

1895.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Litteraturbericht.

Museen und Sammlungen.

Ausstellungen.

Sandro Botticelli's „Tempelscene zu Jerusalem" in der Cappella Sistina.

Von **E. Steinmann.**

Vasari, der dem Sandro Botticelli den bedeutsamsten Antheil an den Wandmalereien zuweist, die Sixtus IV. in der nach ihm benannten Capelle in den Jahren 1481—83 in Rom ausführen liess, ist in der Beschreibung dieser Gemälde sehr flüchtig.

»Dort malte er mit eigener Hand,« berichtet er, »die folgenden Geschichten: Christus, der vom Teufel versucht wird, Moses, der den Aegypter erschlägt und der von den Töchtern Jetro's, des Midianiten, zu trinken empfängt, endlich die Söhne Aron's, welche ein Opfer darbringen und Feuer fährt vom Himmel« [1]).

Man darf behaupten, dass keine von diesen drei Erklärungen völlig zutreffend ist. Die beiden letztgenannten Bilder sind wenigstens in ihren Grundzügen längst richtig verstanden worden; man weiss, dass auf dem ersten der beiden Fresken Moses die Hirten vertreibt, die die Töchter Jetro's am Tränken der Schafe hindern wollen, und man hat in dem letzten Bilde die Bestrafung der Rotte Korah erkannt.

Das von Vasari zuerst genannte Bild der Versuchung Christi dagegen hat bis auf den heutigen Tag noch nicht die richtige Erläuterung gefunden [2]) und erst der letzte verdienstvolle Ausleger der Wandfresken der Sistina, August Schmarsow, hatte den glücklichen Gedanken, das Wandgemälde als »Tempelscene zu Jerusalem« zu bezeichnen [3]).

Damit sind wir der Erklärung des Fresco in der That ein Stück näher gerückt, denn Schmarsow erkannte, dass Botticelli's Gemälde nach der figurenreichen Scene, die die ganze Breite des Vordergrundes einnimmt, zu benennen sei und nicht nach den im Hintergrunde in kleinen Verhältnissen zerstreut angebrachten Figuren. Aber auch Schmarsow hat die Erklärung dieser

---

1) Vasari, Le opere ed. Milanesi III, p. 316, 317.

2) Vgl. E. Müntz, Les arts à la cour des papes III, 1. p. 90.

3) Schmarsow, Melozzò da Forli, Berlin 1886, p. 216. Vgl. ferner den neuesten gewissenhaften Biographen Sandro Botticelli's, H. Ulmann, der sich in seinen Ausführungen über die Cappella Sistina im Allgemeinen an Schmarsow anschliesst.

Tempelscene — die in der That nur durch eine Untersuchung aus allernächster Nähe zu finden war — nicht gefunden und ist sich dessen wohl bewusst, wenn er den Erklärungsversuch der bedeutungsvollen Mittelgruppe dieses Wandgemäldes mit der Frage schliesst: Oder wäre dieses festliche Gepränge nichts als ein Genrebild, das die Coulisse im Hintergrund beleben soll?

Wir hoffen heute auf diese Frage die richtige Antwort geben zu können, der wir eine eingehende Beschreibung des Fresco vorausschicken müssen.

Es scheint, dass dem Künstler in diesem Bilde eine doppelte Aufgabe vorgelegen hat. Er sollte der im ersten Bilde der rechten Wand von Perugino und Pinturicchio gemalten Taufe Christi die Versuchung anreihen, er sollte aber auch gewisse Gedanken zum Ausdruck bringen, die mit der Zeitgeschichte in Zusammenhang standen. Die Lösung dieser Aufgabe war schwierig, aber Botticelli zeigte sich ihr gewachsen.

Die Versuchung Christi [4]) ist von den Künstlern der Renaissance nicht gerade häufig zum Gegenstand der Darstellung gewählt worden.

Vor mehr als 60 Jahren hatte Lorenzo Ghiberti an der nördlichen Thür des Baptisteriums unter anderen Scenen aus dem Neuen Testamente auch die Versuchung Christi dargestellt, aber er hatte aus den drei Momenten nur den einen, den letzten, ausgewählt, wie der Teufel vor dem »Hebe dich weg von mir, Satan« erschrocken zurückweicht und die Engel herabschweben dem Herrn zu dienen [5]).

Eine solche Abkürzung des Gegenstandes war Botticelli durch die Breite des Raumes, der ihm zur Verfügung stand, unmöglich gemacht, aber er hätte vielleicht auch in der räumlichen Anordnung Fra Giovanni Angelico folgen können, dem seine Auffassung der Versuchung Christi innerlich so nahe verwandt ist. Der fromme Dominicanermönch hatte etwa vor einem Menschenalter in einer der kleineren Zellen von San Marco diese Episode aus dem Leben Jesu dargestellt und mit der tiefen Empfindung seines Dichtergemüthes eigenartig gestaltet. Auf hohem Berge sehen wir Christus, von dem Satan in weltmännischer Tracht mit Adlerklauen und Fledermausflügeln zu entweichen im Begriff ist. Am Fuss des Berges im Vordergrund ist der Heiland thronend dargestellt, die Hände gefaltet, den ernsten, fast strengen Blick geradeaus gerichtet. Von jeder Seite naht ein Engel in anbetender Haltung; der eine trägt ein Brod, das er, die Hand mit einem Schleier verhüllt, dem Herrn entgegen hält, der andere bringt auf einem Teller Wein und Früchte herbei.

---

[4]) Ev. Matth. IV. V. 2—11. Die ersten vier Gemälde der rechten Seitenwand schliessen sich in Auffassung und Reihenfolge eng an das Matthäus-Evangelium an.

[5]) Eine sehr originelle Darstellung der Versuchung Christi findet sich unter den Schnitzereien am Chorgestühl von St. Giustina zu Padua aus der Mitte des Cinquecento. Hier sehen wir im Vordergrunde den Versucher in fast humoristischer Auffassung die Steine hinter dem Heiland herschleppen, der sich vorwurfsvoll nach ihm umwendet. Zur Rechten und Linken im Hintergrunde sind in harmonischer Anordnung die folgenden Versuchungen auf der Zinne des Tempels und dem Gipfel des Berges angebracht. — Vgl. Descrizione della chiesa di S. Giustina di Padova; edizione sesta Padova 1773.

Zwar hat sich auch Fra Angelico auf die Darstellung der letzten Versuchung beschränkt, aber durch die Erfindung des thronenden, von dienenden Engeln umgebenen Erlösers hatte er einen Weg gezeigt, den seine Nachfolger wohl hätten verfolgen können. Die drei Versuchungen in der Wüste, auf der Zinne des Tempels, auf dem Gipfel des Berges im Hintergrunde, der siegreich thronende, von Engeln umgebene Christus im Vordergrunde, das hätte ein einheitlich geschlossenes Bild gegeben.

In der That verlegt auch Botticelli alle drei Versuchungen Christi in den Hintergrund seines Gemäldes. Die Wüste links wird bei ihm zu einem allmählig ansteigenden von Oliven bewachsenen Plateau, zu dem eine in den Fels gehauene Treppe hinanführt; der Tempel nimmt die Mitte der Darstellung ein; die letzte Versuchung endlich geht auf einem steil aus der Ebene aufspringenden, mit spärlichem Grün bewachsenen Felsen vor sich, zu dessen Füssen ein Flussthal mit einer stolzen Stadt sich ausbreitet. So entwickelt der Florentiner Meister den Vorgang in chronologischer Weise von links nach rechts vor unseren Augen, er gibt in einem reichen Tempelbau seinem Bilde einen köstlichen Mittelpunkt und er behält den ganzen Vordergrund frei für eine zweite, weit wichtigere Darstellung [6]).

Bewundern wir des Künstlers Weisheit in der Anlage des Rahmens, in den er seine Figuren hineinpassen will [7]), so erscheint er uns selbst in der Schilderung der minder bedeutsamen Versuchung Christi originell. Wer hätte jemals vor ihm den Teufel in ein Mönchsgewand gekleidet?

Beginnen wir die Betrachtung von der linken Seite.

Hier naht sich der Satan dem Erlöser in der würdigen Tracht eines Kapuziners. Den Stab und den Rosenkranz in der Linken weist er mit der Rechten auf die zu seinen Füssen liegenden Steine. Aber die Geierkrallen statt der Füsse und die Fledermausflügel verrathen auch hier die wahre Natur des Versuchers dem Herrn, der ernst und strafend die Hand gegen Satan erhebt.

Auf die Zinne des Tempels führt uns die zweite Versuchung.

»Lass dich herab«, will des Teufels ausgestreckte Rechte sagen; »du sollst Gott deinen Herrn nicht versuchen«, ist die abwehrende Antwort, die wir in Mienen und Gebärden des Erlösers lesen. Aber noch greifbarer hat uns der Maler diese Versuchung vor Augen stellen wollen, und er hat sich

---

[6]) Eine Versuchung Christi war auch in Rom unter den Fresken eines unbekannten Meisters in Klosterhof von S. Maria sopra Minerva dargestellt. 1467 wurden in Rom die Betrachtungen des Cardinals Torquemada über diese Gemälde, die er ausführen liess und mit Epigrammen versah, gedruckt. Wir verdanken Schmarsow die Bekanntschaft mit diesen Fresken. Vgl. Melozzo da Forli, p. 57 u. 58, und Anhang p. 346. Muratori, Rer. Ital. script., III. 2, p. 1038.

[7]) Wir wollen nicht unterlassen, auf die strenge Composition des Gemäldes aufmerksam zu machen. Der ganze Vordergrund erscheint als Basis einer Pyramide, die in der Versuchung auf der Zinne des Tempels gipfelt. Man beachte, wie fein die beiden stehenden Frauengestalten und das Weib mit der Schüssel links und rechts die Frau mit dem Holzbündel die Seitenlinien der Pyramide andeuten.

dazu einer Illustration jener Psalmstelle[8]) bedient, mit welcher der Satan seine Versuchung begründete, wenn er hinzufügte: »Denn es steht geschrieben: Er wird seinen Engeln über dir Befehl thun, und sie werden dich auf den Händen tragen, dass du deinen Fuss nicht an einen Stein stossest.« Folgen wir der herniederdeutenden Handbewegung des Versuchers, so sehen wir am Fusse des Berges, auf dem die erste Versuchnng vor sich ging, den Herrn wandeln, von anbetenden, Lilien tragenden Engeln umgeben, die voller Andacht seiner Rede zu lauschen scheinen.

Eine Steigerung der Bewegung, eine immer nachdrücklicher werdende Abwehr gibt sich in Mienen und Gebärden des Heilandes kund, wie auch die Versuchungen des Teufels immer höhere Zumuthungen stellen. Milde, ernst und zurechtweisend erscheint Christus, als der Teufel von ihm verlangt, die Steine in Brod zu verwandeln, abwehrend und unwillig weist er das Ansinnen zurück, sich von der Zinne des Tempels herabzulassen. In tiefe Erregung aber versetzt ihn die Aufforderung des Versuchers, niederzufallen und ihn anzubeten. Das »Hebe dich weg von mir, Satan« begleitet er mit leidenschaftlicher Gebärde, gleichsam als schleudere er den Verdammungsspruch gegen den Versucher, der erschrocken Mönchsgewand, Stab und Rosenkranz fahren lässt und in der nackten scheusslichen Gestalt vom Berge herniederfährt.

Auf der anderen Seite aber nahen sich dienende Engel dem Herrn. Schon haben sie ein weisses Tuch über einen Felsentisch gebreitet, eine Flasche zur Hälfte mit Wein gefüllt steht bereit, und einer der Engel trägt ein Brod herbei, den hungernden Heiland zu speisen.

Diese Art, den anmuthigen Gedanken Fra Angelico's auszuspinnen, diese sinnige Weise, in welcher der Künstler so die letzte Versuchung mit der ersten verbindet, erscheint ebenso eigenartig wie der Umstand, dass den Erlöser in allen drei Versuchungen nur auf der vom Teufel abgewandten Seite die goldschimmernde Mandorla umstrahlt. Die Herrlichkeit des Herrn wird verdunkelt von der Finsterniss des Teufels.

Nach diesen im Hintergrunde des Gemäldes in kleinen Verhältnissen ausgeführten, aber stets anziehend und originell behandelten Darstellungen hat man, wie wir sahen, bis vor kurzem dem Fresco den Namen der »Versuchung Christi« gegeben. Betrachten wir jetzt »Die Tempelscene zu Jerusalem«, die den ganzen Vordergrund einnimmt.

Vor einem reichen Renaissancetempel, mit leichten gothischen Anklängen in den Fenstern des oberen Stockwerks, steht auf hohen Marmorstufen ein gewaltiger Altar. Die Altarwand ist in der Mitte durch eine breite, im Rundbogen geschlossene Oeffnung durchbrochen, so dass wir im Innern das Feuer flackern sehen, über dem, durch Ketten von oben gehalten, eine Schale schwebt, aus welcher der Rauch über dem Altar emporsteigt. Um diesen herum kniet eine Schaar Andächtiger jeden Alters, die Blicke emporgerichtet, die Hände betend erhoben; rechts schreiten drei Männer die Stufen des Altars empor und links kommt eiligen Schrittes eine Frau herbei mit einer grossen irdenen

---

[8]) Ps. 91, 11.

Schüssel auf dem Kopf, in welcher zwei Hühner sitzen, die ein weisses Linnentuch zur Hälfte bedeckt.

Alle diese Gestalten werden uns erst verständlich, wenn wir die Mittelgruppe verstanden haben, mit welcher sie alle ein innerer Zusammenhang verbindet. Wir sehen einen ehrfurchtgebietenden, weissbärtigen Mann in der hohenpriesterlichen Tracht Aron's. Er trägt das weissseidene Untergewand und darüber den durch einen Gürtel zusammengehaltenen Leibrock, dessen Saum abwechselnd mit Schellen und Granatäpfeln besetzt ist, wie es der Herr geboten hatte [9]). Die Brust schmückt das Amtsschild, auf dem die zwölf Stämme Israels verzeichnet sind, ja selbst das bortenumsäumte quadratische Loch zwischen Saum und Gürtel fehlt nicht, genau nach den Vorschriften, die Gott Moses gegeben hatte. Das Haupt bedeckt zunächst die Haube von weisser Seide und darüber trägt der Hohepriester die heilige Krone mit dem goldenen Stirnblatt, auf dem geschrieben stand: »Die Heiligkeit des Herrn«. Nur den Abschluss der Krone nach oben, die goldene Eichel, erfand Botticelli selbst; es ist eine der Anspielungen auf das Geschlecht des regierenden Papstes aus dem Hause der Rovere, an denen dies Fresco so reich ist.

In faltenreicher weisser Gewandung, die ein dunkles Unterkleid fast ganz bedeckt, eilt von rechts ein Jüngling herbei, dessen jugendfrische Züge reiches Lockenhaar umrahmt. Schon hat er dem Hohenpriester, zu dem er ehrfurchtsvoll emporschaut, die goldene, mit Blut gefüllte Schüssel dargeboten und dieser hat einen Strauss frischer grüner Reiser, die durch einen rothen Wollfaden zusammengehalten werden, in das Blut getaucht.

Eine Gruppe vornehmer Porträtgestalten, unter denen wir in erster Reihe einen Cardinal in scharlachrother Amtstracht erkennen, hat sich zwischen den anmuthigen Priesterknaben und eine andere eilige Frauengestalt geschoben, die ein grosses Bündel trockenen Holzes auf dem Haupte trägt. Vor ihr her kommt ein Bübchen gesprungen, das in seinem kurzen Hemdchen eine Fülle köstlicher Trauben birgt. Aber eine Schlange, die auch Crowe und Cavalcaselle [10]) schon erkannt haben, und deren Schwanz man deutlich am rechten Knie des Knaben erkennt, hat von hinten das giftige Haupt gegen das Kind erhoben, und dessen eilige Bewegung gehemmt. Der unerschrockene Ausdruck im Gesicht des kleinen Jungen lässt es ungewiss, ob er in der Schlange einen Freund oder einen Feind erkennt. Für die Erklärung des Frescogemäldes hat dies Kind mit der Schlange keine Bedeutung, aber er ist im hohen Grade bemerkenswerth, dass hier der Florentiner Meister eine Antike copirt hat, die ihm in Rom zum ersten Mal zu Gesicht gekommen sein muss. Das Mädchen im capitolinischen Museum, das mit der Linken einen Vogel an die Brust drückt, die Rechte erhoben und das Köpfchen nach einer Schlange zurück gewandt hat, die hinter ihr sich aufgerichtet hat, wurde nicht nur als Motiv im All-

---

[9]) Siehe die bis ins Einzelne durchgeführten Bestimmungen über Aron's Priestertracht, 2. Mos. 39. Wen erinnerten diese beiden Gestalten nicht an die vielumstrittene Gruppe am Parthenonfries?

[10]) Crowe und Cavalcaselle, Storia della pittura in Italia, VI, p. 238—40.

gemeinen, sondern bis ins Einzelne von Sandro Botticelli copirt. Auch das Mädchen wird durch den Anblick der Schlange so wenig erschreckt, dass man in ihr ein Hausthier erkennen zu müssen glaubte, wie sich deren die Alten bedienten [11]).

Porträtgestalten in vornehmem Zeitcostüm, unter denen der Kriegsmann mit dem Scepter in der Hand besondere Aufmerksamkeit erregt, weil er den ganzen Vordergrund für sich beansprucht, schliessen das Bild nach rechts ab, Porträtgestalten meist jüngerer Leute nehmen auch zur Linken den ganzen Vordergrund des Gemäldes ein. Sie haben sich meist auf einer Marmorbank niedergelassen und die Aufmerksamkeit, die sie der Opferhandlung zuwenden, ist getheilt. Während die eine Gruppe sich neugierig vorbeugt und dem Vorgang mit gespannter Aufmerksamkeit zu folgen scheint, zeigt eine andere aus drei jungen phantastisch gekleideten Männern bestehend, sich weniger theilnahmsvoll. Zwischen beiden erscheint neben zwei idealen, für Botticelli besonders charakteristischen Frauengestalten der Kopf eines Knaben. Er hat sich umgewendet und schaut aus dem Bilde heraus, und wir lesen in seinen Zügen den kindlichen Stolz, in dieser Versammlung erscheinen zu dürfen. Vielleicht ist Sandro Botticelli Raffael niemals wieder so nahe gekommen wie in diesem Knabenbildniss, dessen holde Schönheit den Beschauer immer wieder an den Violinspieler erinnert, den einst die Galerie Sciarra Colonna in Rom besass.

Beginnen wir nun den Erklärungsversuch dieser so grossartig componirten, so feierlich sich vor unseren Augen entwickelnden Opferhandlung, so müssen wir zunächst eine Umschau halten unter den Opfern, die nach den Vorschriften des alten Testamentes im Tempel von Jerusalem vorgenommen wurden.

In den ausführlichen Bestimmungen, wie sie in den ersten Capiteln des 3. Buches Mosis [12]) über das Brandopfer, das Dankopfer, das Sünd- und Schuldopfer und endlich über das grosse jährliche Versöhnungsopfer erhalten sind, spielt das Blut, mit dem Altar oder Gnadenstuhl besprengt werden soll, die vornehmste Rolle. Diese Besprengung wurde beim Brandopfer und beim Dankopfer von den Söhnen Aron's vorgenommen; beim Sündopfer vom Priester, »der gesalbt ist«, wie es heisst, aber auch von Aron selbst verrichtet, der endlich auch beim jährlichen Versöhnungsopfer den Gnadenstuhl besprengte. Stets wurde diese Besprengung mit den Fingern verrichtet und ausführliche Angaben fehlen nicht, wie dieses zu geschehen sei.

Nur ein einziges Opfer macht eine Ausnahme: das erste Reinigungsopfer des Aussätzigen.

Die Vorschriften, die der vom Aussatz Reingewordene zu beobachten hatte, waren sehr mannigfache und werden uns 3. Mose, Cap. 14 sehr

---

[11]) So Welcker, Alte Denkmäler, V, p. 90. Vgl. über das Mädchen mit dem Vogel: Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen classischer Alterthümer in Rom (Leipzig 1891) I, p. 403, wo sich auch alle Quellenangaben finden. Bottari, Musei Capitolini, III, 63 fasst das Mädchen noch als Knaben auf.

[12]) 3. Mose 1, V. 5, u. 11; Cap. 3, V. 2; Cap. 4, V. 6; Cap. 7, V. 2, u. 14; Cap. 9, V. 9.

ausführlich, aber nicht immer mit der wünschenswerthen Klarheit geschildert. Zunächst musste der Aussätzige zum Priester kommen und dieser sollte aus dem Lager herausgehen und sehen, wie das Mal am Aussätzigen rein geworden war. Dann folgte die Besprengung durch den mit dem Blute eines Vogels getränkten Ysopstrauch siebenmal, wobei eine Reihe anderer Gebräuche zu beobachten waren. Acht Tage später musste ein zweites Opfer dargebracht werden, welches das Schuld-, das Sünd- und das Brandopfer in sich begriff und bei dem der Gereinigte mit Blut und Oel bestrichen wurde. Eine dritte Ceremonie endlich wurde im Hause des Aussätzigen verrichtet, die der ersten am Geheilten selbst vorgenommenen Reinigung in allen Einzelheiten glich.

Als das jüdische Volk im Tempel zu Jerusalem den Mittelpunkt seines Cultus gefunden hatte, scheinen sich die Gebräuche, die der vom Aussatz Reingewordene beobachten musste, vereinfacht zu haben. Christus verlangt von dem Aussätzigen, den er geheilt, weit geringeres, wenn er ihm befiehlt: »Gehe hin und zeige dich dem Priester und opfere die Gabe, die Moses befohlen hat zu einem Zeugniss über sie« [Matth. 8, V. 4]. Statt der zwei in sich noch mehrere andere einschliessenden Reinigungsopfer wird ein einziges geboten, nachdem sich der Reingewordene dem Priester gezeigt hat; die Reinigungsgebräuche im Hause werden nicht erwähnt.

Welches aber von diesen Opfern hat man beibehalten, das Schuld-, Sünd- und Brandopfer, oder das Entsündigungsopfer mit dem Ysopstrauch?

Die Antwort auf diese Frage finden wir im 51. Psalm, wo König David, sich dem Aussätzigen gleichstellend in die Worte ausbricht: entsündige mich mit Ysop, dass ich rein werde. Man sieht, diese Entsündigung mit dem Ysop war das Charakteristicum und dieses durfte nicht verloren gehen.

Dass aber dies Opfer nicht mehr draussen vor dem Lager oder vor den Thoren der Stadt, sondern im Tempel selbst, in dessen Vorhof, Heiligem und Allerheiligstem jeglicher Cultusact vorgenommen wurde, stattfand, wird ohne weiteres zugegeben werden müssen.

Treten wir nach diesen Erörterungen wieder an das Fresco Botticelli's heran. Die grünen Reiser in der Rechten des Hohepriesters, der die mit Blut gefüllte Schaale aus den Händen des Jünglings empfängt, mussten uns auf das Opfer des Aussätzigen führen; werden aber auch die anderen Vorschriften erfüllt, die bei solchem Opfer zu beobachten waren?

Hören wir zunächst die hier in Frage kommenden Vorschriften, deren Beobachtung das Gesetz des Alten Bundes von dem vom Aussatz Reingewordenen verlangt. Wir lesen darüber 3. Mose Cap. 14, v. 2—7 folgendes:

2. Das ist das Gesetz über den Aussätzigen, wenn er soll gereinigt werden. Er soll zum Priester kommen.

3. Und der Priester soll aus dem Lager gehen und besehen, wie das Mal des Aussatzes am Aussätzigen heil geworden ist.

4. Und soll gebieten dem, der zu reinigen ist, dass er zwei lebendige Vögel nehme, die da rein sind, und Cedernholz und rosinfarbene Wolle und Ysop.

5. Und soll gebieten, den einen Vogel zu schlachten in einem irdenen Gefäss am fliessenden Wasser.

6. Und soll den lebendigen Vogel nehmen mit dem Cedernholz, rosinfarbener Wolle und Ysop, und in des geschlachteten Vogels Blut tauchen am fliessenden Wasser.

7. Und besprengen den, der vom Aussatz zu reinigen ist, siebenmal und reinige ihn also und lasse den lebendigen Vogel ins freie Feld fliegen.

Zwei lebendige Vögel also, Cedernholz und rosinfarbene Wolle sind ausser dem Ysop nöthig, um die Reinigung in der vorgeschriebenen Weise zu vollziehen. Wir sahen zum Theil schon bei der Beschreibung des Bildes, dass keins dieser Bestandtheile fehlt; der Künstler hat sie alle mit feinem Verständniss, aber oft schwer zu entdecken, auf seinem Gemälde angebracht.

Die Frau, die links aus dem Hintergrunde herbeieilt, mit der gewaltigen Schüssel auf dem Haupt, in der die beiden Hühner sitzen, ist mit den Ysopreisern in der Hand des Hohepriesters das deutlichste Charakteristicum für das Opfer des Aussätzigen. Wo fände sie in der italienischen Kunst ihres Gleichen? Würde ein Künstler wie Botticelli, der seine Motive so gerne und so erfolgreich dem täglichen Leben entlehnte, ohne zwingenden Grund jene beiden Hühner in eine irdene Schüssel gebannt haben, in der man sie sicher niemals beförderte? Musste er hier nicht vielmehr seine Kunst in den Dienst der theologischen Wissenschaft stellen und müssen wir hier nicht jene beiden »lebendigen Vögel« erkennen, mit denen die Frau zum »fliessenden Wasser« rechts vom Tempel eilt, im »irdenen Gefäss« den einen zu schlachten und den anderen frei zu lassen, ein Gebrauch, wie er ebenso beim jährlichen Versöhnungsopfer mit zwei Böcken beobachtet wurde?

So fehlt auch das Cedernholz nicht, das bei diesem Opfer sowohl wie bei der Reinigung des Hauses angewandt, sicherlich durch seinen Wohlgeruch dazu dienen sollte, die durch den Aussatz verpestete Luft zu reinigen.

Ein scharfes Auge entdeckt über den Flammen im Altar an langen Ketten jenen Kessel aufgehängt, aus dem ein dichter Rauch emporsteigt. Wir haben uns hier das Cedernholz zu denken, das langsam auf dem Kessel verkohlt und wie im Hause des Aussätzigen so auch hier die Luft zu reinigen und weitere Ansteckung zu verhindern hatte.

Wo aber finden wir die rothe Wolle, die bei dieser Reinigungsceremonie ein so wichtiges Moment bildet, und deren Bedeutung hier wir nicht mehr verstehen? Wir beobachteten schon bei der Beschreibung des Bildes jenen rothen Wollfaden, der auffällig genug, aber allerdings nur aus der Nähe deutlich erkennbar, um die Stengel der Ysopreiser gewunden ist. Wie gehorsam fügte sich der Künstler dem theologischen Machtgebot und wie sorgfältig war er bedacht, keins jener Momente zu vergessen, das einem forschenden Auge das Geheimniss seines Bildes enthüllen musste.

Es bleibt jetzt endlich nur noch die Frage nach dem Aussätzigen offen; er durfte doch sicherlich nicht bei einer Feierlichkeit fehlen, die um seinetwillen vorgenommen wurde, und ohne ihn bliebe das Opfer trotz aller Aufklärung im Einzelnen in seiner Gesammtheit unverständlich.

In der That suchen wir den Reingewordenen vergebens im Vordergrunde unter den vornehmen Zeitgenossen des Malers, aber betrachten wir einmal jene drei Männer, die im Mittelgrunde rechts die Stufen des Altars emporschreiten. Der Mittlere von ihnen, den wir in voller Gestalt erblicken, trägt noch die Spuren überstandener Leiden auf der Stirn geschrieben. Vielleicht musste der Mann zu seiner Linken, nach dem er sich umwendet, ihn stützen, die erste Stufe des Altars emporzusteigen, der Freund zur Rechten aber will immer noch nicht an die wunderbare Heilung glauben. Er schaut dem Genesenen über die Schulter und sucht mit der Rechten sein Gewand zu entfernen, um sich zu überzeugen, dass der Aussätzige wirklich rein geworden ist.

Wer wollte der Gewissenhaftigkeit des Künstlers die Anerkennung versagen, der uns durch diesen feinen Zug erst das volle Verständniss seiner grossen Schöpfung erschliesst?

Haben wir gesehen, dass sich Botticelli willig in allen Einzelheiten den ihm gegebenen Vorschriften unterwarf, haben wir die Treue bewundert, mit welcher er jedes einzelne Moment im Opfer des Aussätzigen zum Ausdruck brachte, so dürfen wir nun unsere Beobachtungen, in wie weit er sich von allem äusseren Zwang befreite, und die eigene künstlerische Individualität walten liess, nicht unterdrücken.

Wie er auf der Darstellung der Rotte Korah die Pfannen der Abtrünnigen in zierlich gearbeitete gothische Räucherfässer verwandelt, so bedient er sich nicht des ihm unbekannten Hyssopus sondern des Pungitopo z. d. Mäusedorn, einer immergrünen Pflanze mit langen Stengeln und kurzen spitzen Blättern, die noch heute in Italien zu gottesdienstlichen Verrichtungen angewandt wird [13]).

Ferner vertheilt der Künstler die verschiedenen Thätigkeiten des Herbeibringens der Hühner und des Blutes über die sich der ihm vorliegende Text nicht äussert auf verschiedene Personen. Sicherlich sollen wir in der Frau mit den Hühnern das Weib des Geheilten erkennen, die freudig und eilig herbeieilt, für den genesenen Gatten das gebotene Opfer darzubringen, während die Einführung des Priesterknaben sich auch biblisch begründen lässt, indem es vom Sündopfer heisst, dass die Söhne Aron's das Blut zum Hohepriester brachten, in das er den Finger tunkte, um den Altar zu besprengen [14]).

Endlich ist eine dritte Gestalt in Beziehung zum Opfer gebracht, deren Gegenwart das Verständniss des Bildes leicht verwirren konnte. Es ist jene weibliche Figur rechts mit dem Holzbündel auf dem Haupt, das den Flammen auf dem Altar neue Nahrung geben soll. Führt Botticelli in dem Knaben mit den Trauben die Nachbildung einer Antike auf seinem Bilde ein, so bedient er sich hier einer Idealfigur, die seit Ghiberti in der Florentiner Kunst typisch geworden war, und die nicht nur in den Fresken der Sixtinischen Capelle,

---

[13]) Wir wollen nicht unterlassen zu bemerken, dass die Schaale des Priesterknaben nicht bis an den Rand mit Blut gefüllt ist, sondern dass dies nur den Boden bedeckt; wahrscheinlich weil sich der Künstler sagte, dass das Blut eines einzigen Huhns unmöglich eine so grosse Schüssel ganz füllen konnte.

[14]) 3. Mose 9, V. 8 u. 9.

sondern auch in den Florentinern Wandbildern derselben Meister unzählige Male wiederkehrt.

Mehr aber noch als in diesen Einzelheiten macht sich die Individualität des Künstlers in der Art und Weise geltend, wie er die eigenen Compositionsgedanken mit dem ihm von fremder Hand gewordenen Programm verbindet. Siegreich überwindet er die Schwierigkeiten, die theologische Gelehrsamkeit ihm auferlegt, geschickt drängt er für die Bedeutung des Bildes wichtige, für ihn selbst störende Momente in den Hintergrund zurück und lässt Vorschriften, wie das Schlachten des einen Vogels und das Fliegenlassen des anderen, die die Einheit der Composition unfehlbar stören mussten, überhaupt fallen. Erschwert er dadurch einerseits das Verständniss seines Gemäldes, so bietet er dafür andererseits — und bei einem Künstler sind die Formgedanken immer maassgebend — dem Auge ein übersichtlich componirtes und einheitlich geschlossenes Bild.

Damit haben wir die Erklärung dieses wunderbaren Gemäldes beendet, das man, wenn man nicht, aus Rücksicht auf den Zusammenhang mit den übrigen an dieser Wand gemalten Schilderungen aus dem Neuen Testament, die althergebrachte Benennung der Versuchung Christi vorzieht, als »Reinigungsopfer des Aussätzigen« wird bezeichnen müssen. Der leider noch unbekannte geistige Urheber des monumentalen Bilderkreises in der Sixtinischen Capelle hatte mit gutem Grunde die Schilderung eines so gedankenhaften Gegenstandes in die Hände des geistvollen Botticelli gelegt, den Vasari nicht mit Unrecht eine »persona sofistica« [15]) nennt. Wir hoffen ein andermal zu zeigen, dass dem jugendlichen Künstler in der sogenannten Bestrafung der Rotte Korah noch eine weit schwierigere Aufgabe gestellt war.

Kann über Sinn und Bedeutung der Tempelscene nach dem eben Ausgeführten kein Zweifel mehr herrschen, so drängt sich uns unabweisbar eine andere Frage auf, deren Beantwortung nicht mit ganz gleicher Sicherheit geschehen kann. Wie kam man dazu, einen solchen in der Kunstgeschichte unerhörten Gegenstand zur Darstellung zu wählen, von dem man voraussetzen musste, dass er der grösseren Masse sehr bald unverständlich werden würde? Warum raubte man dem Künstler seine Freiheit und zwang ihn, auf einer Fläche zwei Gegenstände zu behandeln, die scheinbar nicht ein einziger Gedanke innerlich verband?

Allerdings wurde an derselben Wand, von Botticelli's Fresco nur durch Ghirlandajo's Berufung der ersten Jünger getrennt, von Cosimo Rosselli die Heilung des Aussätzigen [16]) dargestellt: Mit hässlichen Geschwüren bedeckt, hat sich der Kranke flehend vor dem Heiland auf die Knie geworfen, der nach gehaltener Bergpredigt eben von der Höhe herabgestiegen ist und jetzt mit erhobener Rechten die Heilung an dem Unreinen vollzieht.

So mochte man in dem Wunsch, für den Vordergrund des Tempels, den die Schilderung der zweiten Versuchung Christi verlangte, eine reiche Scenerie

---

[15]) Vasari ed. Milanesi, III. p. 317.

[16]) Ev. Matth. 8, V. 2—4.

zu gewinnen, das Dank- und Reinigungsopfer vorausgenommen haben. Auch mochte man hier zugleich die Illustration einer überzeugenden Antwort Christi gewinnen, wie ja Botticelli auch die Schriftstelle, mit welcher der Teufel seine Versuchung begründet, in dem von anbetenden Engeln umgebenen, die Stufen des Berges herabschreitenden Heiland bildlich dargestellt hatte. Ein Wunder verlangte Satan vom Herrn, wenn er ihn aufforderte, sich von der Zinne des Tempels herabzulassen, ein Wunder, das ohne höheren Zweck, sich an eine menschliche Schwäche, die Eitelkeit, wandte, die Christus nicht besass. Wir könnten uns vorstellen, dass die gesenkte Linke des Erlösers auf die Opferhandlung hindeutet, als wolle er sagen: »die Wunder, die ich thue, geschehen, um die Herrlichkeit meines Vaters offenbar zu machen und das Elend der leidenden Menschheit zu lindern. Sieh dort unten naht sich der vom Aussatz durch meine Hand rein gewordene, sein Dankopfer darzubringen. Solcher sind die Wunder, die meine Hand vollbringt.«

Wir würden uns allenfalls mit einer solchen Verbindung der Scene vor und der Scene auf dem Tempel begnügen, deuteten nicht einzelne Momente, die dies Wandgemälde vor allen übrigen auszeichnen, auf einen inneren Zusammenhang dieses Bildes mit der Zeitgeschichte.

Schon Schmarsow [17]) machte auf die sorgfältig ausgeführten Eichbäume, den Wappenbaum der Rovere, am Ufer des Flusses rechts aufmerksam, und wir erwähnten oben, dass eine goldene Eichel die Tiara des Hohenpriesters krönt. Aber auch der mit goldenem Eichenlaub bestickte Mantel des Jünglings zur Linken, der von der Bank aufgesprungen ist, um die Opferhandlung besser verfolgen zu können, das grüne Eichenlaub, welches aus dem Reiserbündel, das die Frau rechts so eilig herbeiträgt, hervorsprosst, verdienen Beachtung. Zeigt es uns doch, dass Botticelli jede Gelegenheit benutzte, auf das Geschlecht Sixtus IV. anzuspielen, eine Erscheinung, die noch an Bedeutung gewinnt, wenn wir an keinem der zwei übrigen Wandbilder etwas Aehnliches wahrnehmen.

Derartige gesuchte Beziehungen finden sich nicht einmal in den beiden Fresken der Schlüsselübergabe und der Bestrafung der Rotte Korah, in denen der ganze Bilderkreis der Sixtina den geistigen Höhepunkt erreicht.

Schmarsow hat ebenfalls mit scharfem Blick die Porträtgestalten gesehen, die sich auf diesem Bilde, wie nirgends sonst, zusammendrängen. Welch' einen Kreis prächtiger Jünglinge und ernster Prälaten, vom Cardinal bis zum Ceremonienmeister, ruft er aus, hätten wir beisammen, wenn die Namen überliefert wären [18]).

---

[17]) a. a. O. p. 216.

[18]) Ulmann, Sandro Botticelli, p. 96, wirft die Frage auf, »oder ist die ganze Ceremonie nur dazu da, den Vorwand für die Einführung zahlreicher Bildnisse abzugeben, veranlasst durch den Wunsch des Papstes von der geübten Hand Sandro's seinen ganzen Hofstäat porträtirt zu sehen? Man sieht, wie sehr die vielen Porträtgestalten allen denen aufgefallen sind, die das Fresco genau studiert haben. Man meint sogar in zwei Jünglingsgestalten rechts die Porträte Sandro Botticelli's und Filippino Lippi's zu besitzen. Nach unserer Ansicht mit Unrecht. Das Selbstbildniss

Wir freuen uns, von all' diesen vornehmen geistlichen und weltlichen Herren wenigstens eine Persönlichkeit mit Sicherheit bestimmen zu können, deren Gegenwart wiederum diesem Bilde Botticelli's besondere Bedeutung verleiht, doch müssen wir vorher versuchen, den Zeitpunkt, in dem das Fresco entstand, möglichst genau zu bestimmen.

Durch einen glücklichen Fund des um die Kunstgeschichte Italiens so verdienten Präfecten der Nationalbibliothek in Rom, Conte Gnoli, kennen wir seit kurzem den Contract, durch den sich die Florentiner Meister zur Ausmalung der Cappella Sistina verpflichteten [19]). Derselbe datirt vom 27. October 1481; es wird aber ausdrücklich bemerkt, dass die Meister schon vorher zu malen begonnen hatten, ja man spricht sogar von vollendeten Gemälden »istorie jam facte«. Wir werden also den Beginn der malerischen Ausschmückung in der päpstlichen Hofcapelle um einige Monate früher anzusetzen haben. Die Künstler müssen sich ferner verpflichten, die Arbeit bis zum 15. März kommenden Jahres, 1482, zu vollenden, ein unmögliches Ansinnen, das sie auch in der That nicht erfüllten, denn erst mehr als ein volles Jahr später, am 15. August 1483, wurde, wie Jakob von Volaterra berichtet [20]), die erste feierliche Messe in der neuen Capelle abgehalten. Beginn und Vollendung der Arbeit steht also fest; sie scheint die Maler vom Frühling des Jahres 1481 bis Sommer 1483 beschäftigt zu haben.

Werfen wir nun einen Blick auf die politischen Ereignisse jener Zeit und auf die Persönlichkeiten am Hofe Sixtus IV., die einst alle mit dem päpstlichen Oberhaupt an den Wänden der Cappella Sistina prangten, als Perugino's Fresken an der Altarwand noch nicht dem Jüngsten Gericht Michelangelo's hatten weichen müssen.

Unter den päpstlichen Nepoten war nach dem frühen Tode des Cardinals von San Sisto (im Jahr 1474) und seitdem Cardinal Giuliano della Rovere, der spätere Papst Julius II., durch Geschäfte im Auslande für längere Zeit von Rom ferngehalten wurde, der Bruder des vom Papste schmerzlich betrauerten Pietro Riario, Girolamo, der mächtigste. Ihm hatte Sixtus IV. das Vicariat von Imola verliehen, ihm hatte er die Hand der klugen und herrschsüchtigen Caterina Sforza, der natürlichen Tochter des Herzogs von Mailand, verschafft, ihn hatte er endlich zum Grafen von Forli erhoben, nachdem ein jugendlicher, unächter Sprosse der letzten Ordelaffi beseitigt worden war.

Der Charakter des so plötzlich aus kleinsten Verhältnissen zu höchster Macht gelangten Mannes war nicht makellos. Bezeichnete man ihn doch offen als den Urheber der ruchlosen Verschwörung der Pazzi, der Giuliano de Medici zum Opfer fiel und der Lorenzo Magnifico nur mit genauer Noth entrann.

Botticelli's entdeckten wir auf dem Fresco »die Bestrafung der Rotte Korah« und dort haben wir wahrscheinlich auch das Porträt Filippino's zu suchen.

Die Behandlung des wichtigen Capitels »Künstlerporträte in der Cappella Sistina« behalten wir uns vor.

[19]) Archivio storico dell Arte, 1893, part. VI, p. 128.

[20]) Schmarsow a. a. O. p. 210.

Der Einfluss Girolamo Riario's auf den Papst war so schrankenlos, dass jeder, der ein Anliegen an Sixtus IV. hatte, sich vorher die Fürsprache des Grafen von Forli sichern musste.

Die äussere Erscheinung dieses Mannes war glänzend, aber die Cardinäle zitterten vor ihm, wenn er in Rom sich zeigte [21]).

Auf diesen vielgehassten Nepoten hatte der Papst, nachdem er ihm wenige Tage vorher die Grafschaft Forli verliehen, im Herbst des Jahres 1480 neue Ehren gehäuft.

»Am 8. September,« berichtet Jakob von Volaterra [22]), »an dem die Verkündigung Mariä feierlich begangen wird, begab sich der Papst früh Morgens mit Cardinälen und Prälaten nach S. Maria del Popolo. Auch das römische Volk und der Clerus betheiligten sich sehr zahlreich, schon weil das Fest in der ganzen Christenheit höchst feierlich begangen zu werden pflegt, besonders aber auch, um den Grafen Girolamo zu sehen, dem während des feierlichen Gottesdienstes die Fahne der Kirche und das Scepter der gesammten päpstlichen Kriegsmacht vom Pontifex übertragen wurde. Auch der Eid der Treue wurde nicht unterlassen, den der Graf selber, nachdem er sich in voller Rüstung vor dem Papst knieend niedergelassen hatte, vorlas und der Formel gemäss leistete.« Dann erhielt er Fahne und Scepter »Imperatoria insignia«, wie es wenige Zeilen nachher heisst [23]).

An der Hand dieses zeitgenössischen Berichtes kann es uns nicht schwer fallen, die Persönlichkeit Girolamo Riario's auf Botticelli's Wandgemälde zu bestimmen.

Zur äussersten Rechten seines Bildes, ganz im Vordergrunde an bevorzugter Stelle, sehen wir einen Mann in kriegerischer Tracht und in der etwas herausfordernden Pose eines Heerführers. Der dunkelrothe, bis auf die Knie herabfallende Mantel ist in breiten Falten über die Schulter geworfen, die Füsse stecken in hohen, enganliegenden Stiefeln und mit den Händen fasst er das unten und oben mit Gold beschlagene Scepter. Der festgeschlossene Mund mit den schmalen Lippen, die hohe, nur noch mit spärlichem Haar bedeckte Stirne, vor allem aber der stolze Blick des erhobenen, in die Ferne gerichteten Auges, alles das lässt uns sofort den Mann erkennen, den die Zeitgenossen schildern. Das Scepter aber, das er vor wenig Monaten aus der Hand des Papstes empfangen hatte und das er hier so stolz zur Schau trägt, ist das äussere Kennzeichen, das uns den Grafen von Imola verräth [24]).

---

[21]) Vgl. über Charakter und Erscheinung Girolamo Riario's, Schmarsow a. a. O. p. 43 und Anhang p. 367. — E. Müntz a. a. O. p. 32.

[22]) Muratori, Rer. Ital. script., XXIII, p. 112. Auch Infessura erwähnt das Factum, Muratori a. a. O. III, 2, p. 1147.

[23]) Vgl. eine ähnliche Ceremonie, die ein halbes Jahr später stattfand und wo einem päpstlichen Legaten Ring und Fahne verliehen wurden. Muratori a. a. O. XXIII, p. 139. Wir sehen, das Scepter ist das Charakteristicum.

[24]) Einen ähnlichen Scepterstab trägt jener herrliche ganzgeharnischte Kriegsmann, der in der Brancacci-Capelle auf Filippino's Fresco die Kreuzigung Petri überwacht.

Wunderbar! Das Bild desselben Mannes, der uns hier in der selbstbewussten Herrlichkeit des päpstlichen Heerführers entgegentritt, besitzen wir noch einmal in der Gestalt eines demüthig knienden Wanderers in schlichtem Pilgerkleid mit einem Pilgerstab in den Händen.

Melozzo da Forli malte dies Bild seines Herrn, der sich in den letzten Lebensjahren den Bart hatte wachsen lassen, wenige Jahre nach seinem gewaltsamen Tode, mit der Caterina Sforza zusammen in der Capelle Feo di S. Biagio in Forli.

Mag auch das nach dem Leben gemalte Porträt Botticelli's den Grafen ungleich lebendiger wiedergeben, das charakteristische seiner Züge, die leichtgebogene Nase, die scharfblickenden Augen, vor allem aber die hohe Stirn und den kahlen Kopf, den nur hinten noch die Haare bedecken, hat auch Melozzo da Forli treulich festgehalten [25]).

Leider fehlen derartige äussere Kennzeichen bei fast allen übrigen Gestalten. Das goldene Eichenlaub, das sich der Jüngling links auf seinen Mantel sticken lassen durfte, sagt uns nur, dass der jugendliche Träger dem Hause der Rovere angehört; die Würde des Mannes aber, der hinter dem Priesterknaben in voller Gestalt sichtbar wird und mit vornehmer Ruhe der Opferhandlung zuschaut, konnten wir leicht aus seiner Tracht bestimmen. Er ist ein Cardinal, der in derselben scharlachrothen Tracht mit dem kurzen, pelzgefütterten Schulterkragen erscheint, wie Cardinal Giuliano della Rovere in Melozzo da Forli's berühmtem Fresco in der vaticanischen Pinakothek.

Wir wagen es nicht, beide Gestalten zu identificiren, aber wir wollen nicht unterlassen, auf die wunderbare Aehnlichkeit in Gestalt und Haltung

---

Um den Feldherrnrang zu charakterisiren wird das Scepter später auch von Michelangelo bei seinem Giuliano de Medici benutzt.

Dass uns Vasari (Milanesi III, p. 591) berichtet, dass auch Perugino's Schüler, Rocco Zoppo, den Girolamo Riario und seinen Bruder Pietro in der Sixtinischen Capelle gemalt habe, braucht unseren Glauben an Botticelli's Porträt dieses Mannes nicht zu erschüttern, nachdem wir oben gesehen, wie flüchtig Vasari die Wandbilder der Sistina angesehen hat. Immerhin mag sich der Nepot noch einmal im Gefolge des Papstes befunden haben, der sich auf die Himmelfahrt Mariä über dem Hochaltar malen liess. Wir glauben aber auch dann nicht, dass Perugino es wagen durfte, das Porträt eines so hochgestellten Mannes von einem ganz untergeordneten Schüler malen zu lassen. Wir bedauern ferner, durch diese Bestimmung uns in Widerspruch mit Schmarsow setzen zu müssen, der Girolamo Riario unter den päpstlichen Nepoten auf Melozzo da Forli's Fresco in der vaticanischen Pinakothek erkennen will. Wir meinen die oben ausgeführte Charakteristik, die wir Schmarsow's Forschungen verdanken, passt besser auf den Kriegsmann, den wir in Botticelli's Fresco sehen, als auf den Höfling in langem seidenen pelzgefütterten Gewande, der die Hände fröstelnd in die Aermel gesteckt hat auf Melozzo da Forli's Bilde.

[25]) Schmarsow a. a. O. p. 300 und Taf. XXV. Die Umrisszeichnung der Caterina Sforza ist hier bei weitem besser gelungen wie die ihres ersten Gemahles. Das Fresco in S. Biagio findet sich in guten Aufnahmen in dem neuesten, vornehm ausgestatteten, umfangreichen und gediegenen Werk des Grafen Pier Desiderio Pasolini, Caterina Sforza, Roma 1893, I. p. 194, II. p. 390.

und in der Tracht der Scharlachkappe hinzuweisen, die sehr weit zurücksitzt und den vollen schwarzen, über die Stirn gekämmten Haare freien Spielraum lässt. Sicherlich sind die Züge des Cardinals auf dem Fresco Botticelli's weicher, wie der scharfe Profilkopf auf dem Bilde des Melozzo da Forli. Dürfte sich ein solcher Unterschied vielleicht aus dem Stilcharakter der beiden Meister erklären lassen?

Kann es uns nicht gelingen, noch andere dieser Porträtgestalten Botticelli's mit Namen zu belegen, so dürfen wir doch behaupten, dass sich der Papst, dessen Porträt Perugino an der Altarwand gemalt hatte[26]), hier im Hohenpriester noch einmal repräsentirt sehen wollte. Darauf deutet mit Bestimmtheit die dreifache Krone hin, die er trägt, und noch mehr die Eichel, welche die Tiara krönt.

Was mochte dies Opfer zu bedeuten haben, das in seiner äusseren Erscheinung in allen Einzelheiten als das Alttestamentliche Reinigungsopfer des Aussätzigen sich zu erkennen gibt, das der Papst in der Person des Hohenpriesters selber zu verrichten scheint und an dem der päpstliche Hof in seinen vornehmsten geistlichen und weltlichen Würdenträgern theilnimmt?

Wir wissen nur eine Antwort auf diese Frage.

Im September des Jahres 1480 erhielt Graf Girolamo das Scepter der päpstlichen Miliz, im October des folgenden Jahres wurde der Contract mit den Künstlern aufgesetzt, die aber, wie wir sahen, die Malereien in der Sistina längst begonnen hatten. Will man uns nun die Annahme gestatten, die nichts Unwahrscheinliches hat, dass Botticelli mit dem Opfer des Aussätzigen seine Arbeiten in der Sistina begann, so würde man den Beginn der Arbeit zwischen diese beiden Daten, aber nicht später als den 30. Juni 1481 setzen; denn an diesem Tage verliess der Graf von Imola, mit abenteuerlichen Plänen sich tragend, die Hauptstadt, die er erst nach sechsmonatlicher Abwesenheit wieder betreten sollte[27]).

Dann aber hätten wir uns das Fresco als unter dem unmittelbaren Eindruck und zum bleibenden Gedächtniss eines Ereignisses entstanden zu denken, das Ende Mai und Anfang Juni ganz Rom, ganz Italien, ja die ganze Christenheit in die freudigste Aufregung versetzte.

Am 2. Juni war der Tod des Grosstürken Mahomet II., der schon drei Tage vorher in Rom gerüchtweise verlautete, durch Briefe aus Venedig bestätigt worden.

Was der Name dieses furchtbaren Eroberers für Italien bedeutete, erkennt man, wenn man einen Blick auf die zeitgenössischen Berichte von dem

---

[26]) Vasari ed. Milanesi III, p. 579.

[27]) Man wird immer gut thun, den Beginn der Arbeit Botticelli's in der Sixtina möglichst früh anzusetzen, denn schon am 5. Oct. 1482 wird ihm mit Domenico Ghirlandajo der Auftrag zu Theil, die Sala dell' Udienza im Palazzo Pubblico zu Florenz auszumalen. Das würde nicht geschehen sein, wenn seine Arbeiten in Rom nicht binnen Kurzem vollendet sein mussten, oder schon vollendet waren.

fünfzehnjährigen furchtbaren Kampf Venedig's wirft, den endlich der Doge Mocenigo im Jahre 1478 durch einen demüthigenden Friedensschluss beendigte[28]).

Aber damit hatte der Grosstürke seine Absichten auf Italien nicht aufgegeben; im Juli 1480 begann er die Belagerung Otranto's, einer Hafenstadt Apulien's, und am 2. August fiel die Unglückliche in die Hände der Ungläubigen. »Nihil crudelitatis aut impietatis omissum est!« ruft Jakob von Volaterra[29]) aus, nachdem er im Einzelnen all' die Greuel geschildert hat, denen die ganze Bevölkerung mit seinen geistlichen und weltlichen Spitzen zum Opfer fiel. »Wenn dieser Feind nicht vernichtet wird,» schliesst der Bericht, »so wird nicht nur ganz Italien, sondern auch die übrige Welt, die den Namen Christi anruft, zu Grunde gehen.«

Dieser Todfeind der Christenheit, gegen den der Papst inzwischen alles aufgeboten hatte, was ihm an Hülfsmitteln zur Verfügung stand, der aber trotzdem seine Herrschaft in Italien immer weiter ausgebreitet hatte, war am 3. Mai 1481 plötzlich aus dem Leben geschieden.

Nur die unbeschreibliche Angst, in der Italien vor dem Eroberer geschwebt hatte, rechtfertigt die grenzenlose Freude, die alle Herzen erfüllte, als man von Mohomet's Tode erfuhr.

In der That, keiner der Geschichtsschreiber jener Epoche vergisst das Factum zu erwähnen.

Panvinio[30]) in seiner Fortsetzung der Papstleben Platina's erzählt, wie der Tod dieses Mannes, der seine ganze Wuth auf Italien gerichtet hatte, das der Papst schon hatte preisgeben wollen, die Fürsten der ganzen Christenheit von einer entsetzlichen Furcht befreite.

Der sogenannte Notar von Antiporto[31]), der die Schilderung der Ereignisse des Jahres 1481 mit wenig Worten abthut, versäumt doch nicht zu berichten, dass bei der Nachricht vom Tode des Grosstürken in Rom drei Festtage angeordnet wurden, dass Processionen stattfanden und dass vom Capitol und von allen Thürmen Rom's die Glocken läuteten.

Infessura[32]) in seinem Leben der Römischen Päpste preist Gott für die glückliche Rettung aus der Hand des Grosstürken, »ohne welche wir alle in kurzer Zeit in seine Gewalt gerathen wären«.

Jakob von Volaterra[33]) endlich gibt die eingehendste Beschreibung von der Festfreude, die Rom erfüllte, als man sicher wusste, dass Mahomet nicht mehr war:

»Der Papst begab sich sofort mit allen Cardinälen und Prälaten nach seiner

---

[28]) Navagero, Storia della Republica Veneziana bei Muratori a. a. O. XXIII, p. 1159. Giovanni Bellini's Beziehungen zu Mohamet II. sind bekannt. Das von ihm gemalte Bild des Grosstürken befindet sich heute in der Sammlung Layard in Venedig.

[29]) Muratori a. a. O. XXIII, p. 110.

[30]) Le vite de' Pontefici di Bartolomeo Platina Venezia 1715, p. 469.

[31]) Bei Muratori a. a. O. III, 2, p. 1071.

[32]) Muratori a. a. O. III, 2, p. 1147.

[33]) Muratori a. a. O. XXIII, p. 134 u. 135.

Lieblingskirche S. Maria del Popolo, celebrirte dort selbst die Messe und ertheilte dem Volk den apostolischen Segen. Ein dreitägiges Dankfest wurde angeordnet und feierliche Gottesdienste wurden in St. Peter abgehalten, bei denen Sixtus stets zugegen war. Freudenfeuer brannten rings um ganz Rom, die Glocken läuteten von allen Thürmen, und von der Engelsburg herab verkündete Geschützdonner Tag und Nacht — usque ad satietatem — das grosse Heil, das der Christenheit widerfahren war.«

Dies Ereigniss beschäftigte also ganz Rom, erfüllte jedes Herz mit unbeschreiblicher Freude, als Botticelli mit anderen Florentiner Meistern mit der malerischen Ausschmückung der päpstlichen Palastcapelle beschäftigt war. Der Christenheit und ihrem Oberhaupt hatten des Grosstürken letzte Angriffe gegolten, da hatte der Papst, der schon an eine Flucht nach Avignon gedacht hatte, besonderen Grund, Gott zu preisen.

Was war natürlicher, als dass man dem geistvollsten unter den Malern in der Palastcapelle den Auftrag gab, ein Ereigniss zu verewigen, das Papstthum und Christenheit vor dem Untergange rettete? Aber durfte man in das lange schon festgesetzte, grossartige Programm der Wandgemälde eine Scene einschieben, die nur einen vorübergehenden Triumph des Christenthums über die Ungläubigen verherrlichte, durfte man die gleichmässige Schilderung der ewig alten Züge der Heilsgeschichte durch einen Vorgang aus der Zeitgeschichte unterbrechen?

Die Frage mag den Theologen am Hofe Sixtus IV. einiges Kopfzerbrechen verursacht haben, aber endlich fand man die glückliche Lösung, die wir im Reinigungsopfer des Aussätzigen begrüssen dürfen. Der Taufe Christi im ersten Bilde schliesst sich die Versuchung an, aber im Opfer des Aussätzigen sind alle Gedanken und Gefühle zum Ausdruck gebracht, die damals die Gemüther bewegten.

Konnte man eine bessere Wahl unter den mannigfachen Opferhandlungen des Alten Testamentes treffen? Hätte die Darstellung eines Brand-, Speise-, Dank-, Sünd- oder Schuldopfers auch den Gedanken an die furchtbare Pest zum Ausdruck gebracht, die, wie der Aussatz, den ganzen Leib der Christenheit zu bedecken drohte, und deren erstes schreckenerregendes Symptom die Einnahme von Otranto war?

Wie so oft vor diesem Wandgemälde, so haben wir auch jetzt wieder des Künstlers Weisheit zu bewundern, der nicht unterlassen hat, uns einen Wink zu geben, wie er das Opfer des Aussätzigen aufgefasst wissen will.

Um den gewaltigen Altar in der Mitte knieen in den verschiedensten Geberden des Dankes und der Anbetung Alte und Junge. Kein Gebot des Moses zwingt sie an diese Stelle, sondern die freie Erfindung des Künstlers, der durch sie das Verständniss seines Bildes erleichtern wollte.

Auch die Thatsache, dass die Persönlichkeit des Aussätzigen so ganz in den Hintergrund gedrängt ist, erscheint nicht ohne Bedeutung. Auf die Persönlichkeit des Reingewordenen kam es weniger an, wie auf das Dankopfer, das um seinetwillen Gott dargebracht wurde.

In dieser Opferhandlung liegt der Schwerpunkt des ganzen Wand-

gemäldes. In ihrer Schilderung nahm der Maler seine ganze Kraft zusammen, denn hier wollte das Haupt der geretteten Christenheit selber repräsentirt sein im Hohenpriester des Alten Bundes, das Reinigungsopfer darzubringen für die Kirche Christi, die der Aussatz des Muhamedanismus zu beflecken drohte und die Gott selbst aus höchster Gefahr errettet hatte.

Dass bei einem so feierlichen und bedeutungsvollen Act keiner von denen fehlen durfte, die dem päpstlichen Thron am nächsten standen, dass Girolamo Riario, dass — wir können die Vermuthung nicht unterdrücken — Giuliano della Rovere, dass die zahlreichen päpstlichen Nepoten hier dargestellt zu werden verlangten, erscheint natürlich.

Die grünen Eichbäume der Rovere aber erklären sich auf solchem Bilde von selbst.

Auf solcher historischen Grundlage gewinnen wir erst das volle Verständniss der »Tempelscene zu Jerusalem«, des »Reinigungsopfers des Aussätzigen«, und die im Hintergrunde sich abspielende »Versuchung Christi« erscheint nur noch als das Bindeglied, welches in der Kette der historischen Darstellungen aus dem Neuen Testament die Taufe Christi Perugino's mit Ghirlandajo's Berufung der ersten Jünger verbinden soll.

Rubens-Beiträge.

Von **Herman Riegel.**

1. Der Altar des „Christ à la paille" in Antwerpen.

Im Museum zu Antwerpen befindet sich ein mässig grosses (1,37 m h.), dreitheiliges Altarwerk von Rubens, dessen Mittelbild unter dem Namen »Le Christ à la paille« bekannt ist. Ehedem schmückte dies Werk die Grabstätte des 1617 verstorbenen Jan Michielsen und seiner 1633 verstorbenen Frau Marie Maes in der Domkirche daselbst. Die erstere dieser Jahreszahlen bezeichnet ungefähr die Entstehungszeit, die durch die stilistische und technische Behandlung der Gemälde bestätigt wird. Alles dies ist bekannt; die Schönheit und der Werth des Werkes wird allgemein hoch geschätzt. Ein Punkt ist aber dabei, wo bisher das Verständniss fehlte, und dies veranlasst mich zu folgenden Ausführungen.

Das Mittelbild des Altares ist das genannte berühmte Gemälde, das den todten Christus zeigt, wie er gegen einen mit Strohhalmen bedeckten Steinblock gelehnt, von Joseph von Arimathia, nach dem linken Bildrande hin, in die Höhe gehoben wird. Maria steht hinter dem Leichname und schaut schmerzdurchdrungen als Mater dolorosa gen Himmel, während ihre Hände ein Leintuch von hinten her über dem Kopfe des Todten halten, als wollte sie dessen Antlitz damit bedecken. Zu ihrer Rechten, wenig sichtbar, tritt der Kopf des Johannes aus dem dunkeln Hintergrunde hervor; auf der andern Seite, am rechten Bildrande, blickt Magdalena mit gefalteten Händen auf den Todten herab. Es ist also die Darstellung, die man »Trauer um den Leichnam Christi« oder auch »Pietà« zu nennen pflegt. Diese aber wird ähnlichen Werken desselben Künstlers wegen der grossen Meisterschaft in der Behandlung des todten Körpers vorgezogen. Von den Strohhalmen hat das Bild den Namen »Le Christ à la paille«.

Die Flügelklappen sind aussen und innen mit Gemälden geschmückt. Aussen erblickt man, grau in grau gemalt, rechts Maria mit dem Kinde auf ihren Armen, das mit beiden Händchen ihr Gesicht liebkost — und links den Heiland mit den Wundmalen, der in der Linken die Weltkugel und die Rechte segnend erhoben hält. Die geöffneten Klappen zeigen links wiederum die Maria mit dem, jedoch bereits grösseren Knaben, der nach dem Mittelbilde hinblickt, — und rechts den Evangelisten Johannes voll seliger Begeisterung

zu seinem Adler hinaufschauend und mit dem rechten Zeigefinger auf das aufgeschlagene, in der Linken gehaltene Buch der Offenbarung weisend.

In dieser Folge von Bildern ist das vorletzte merkwürdig. Hier steht das Christuskind, wie bemerkt, grösser gestaltet und demgemäss auch reifer entwickelt, auf einem weissen Leintuche und einer gelblichen Decke, die auf einer steinernen Brüstung liegen. Seine hinter ihm stehende Mutter hält ihn mit dem rechten Arme umfasst, so dass die halbe Hand unter seinem rechten Aermchen her an seiner Brust liegt; seine Hand hält ihren vierten und fünften Finger gefasst. Mit den gekrümmten Fingern der linken Hand berührt Maria die linke Seite seines Leibes, genau an der Stelle der späteren Speerwunde, während er sein linkes Händchen auf das Handgelenk der Mutter legt. Der Knabe — und dies ist das Merkwürdige — blickt erschrocken und verschüchtert auf den Leichnam im Mittelbilde, als sähe er schon im Geiste das furchtbare Ende seines Lebens. Der Mund ist etwas geöffnet, die Lippen bilden eine kleine Schnute, wie es Kinder machen, wenn ein Schrecken sie entsetzt. Noch einen Augenblick und der Mund zieht sich breit, die Thränen stürzen hervor und das Schreien hebt an. Die ganze Geberde, der auch die etwas eingeknickte Haltung der kleinen Gestalt entspricht, ist durchaus tragisch und rührend. Aber die Mutter versteht sie nicht, denn sie ahnt ja das Schicksal des Sohnes nicht, nur fürsorglich beobachtend, blickt sie zu ihm herab. Ich hatte das Altarwerk früher oft gesehen, aber erst unlängst ist mir der Sinn dieses merkwürdigen Bildes und damit der tiefere Zusammenhang des Ganzen klar geworden, der bisher allgemein übersehen worden ist.

Das Gemäldeverzeichniss des Antwerpener Museums beschreibt die Darstellung so: »Gesehen in halber Figur hält die Jungfrau das Jesuskind, das aufrecht auf einem mit Leintüchern bedeckten Untersatz steht.« Und Max Rooses beschreibt das Bild in seinem grossen Rubenswerke (II. 141. Antwerpen 1888) wie folgt: »Die Jungfrau hält das Jesuskind aufrecht auf einem Marmorsockel; das Kind ist nur mit einem Paar Leinenzipfeln bekleidet. Es steht aufrecht auf einem weissen Leintuche und auf einer hellgelblichen Decke. Es hält die rechte Hand seiner Mutter und legt die Linke auf das Handgelenk der Maria. Die Jungfrau steht aufrecht hinter ihrem Kinde; mit der rechten hinter ihm herumgelegten Hand hält sie es, indem sie es zärtlich anblickt, und lehnt die linke Hand gegen die Seite von Jesus. Sie ist in halber Figur dargestellt und trägt ein hochrothes Kleid und grüne Aermel. Der Ausdruck des Kindes ist merkwürdig nichtssagend. Der Grund in dunklem Neutralton gehalten.« Das Urtheil, dass der Ausdruck des Kindes merkwürdig nichtssagend (remarquablement insignifiante) sei, darf als das allgemeine und als die Bestätigung dafür angesehen werden, dass dieser merkwürdige Ausdruck, der in Wahrheit vielsagend ist, bisher nicht verstanden wurde.

Nach dem Gesagten ergibt sich von selbst ein innerer Zusammenhang aller fünf Stücke. In dem Bilde der Mutter mit dem Kinde an der Aussenseite nimmt der Gedanke seinen Anfang; hier ist nur Mutter- und Kindesliebe, Mutter- und Kindesglück zu schauen. Dann aber in dem Innenbilde, wo Mutter und Kind wieder dargestellt sind, theilt sich der Gedanke in Gegen-

sätze und vertieft sich in seltener Weise. Man erblickt den heranreifenden Knaben, dessen furchtbare Vorahnung die Vorgänge des Oelberges vorweg nimmt und die ganze ungeheuere Tragik des Jesusschicksals vor die Augen stellt, das sich im Mittelbilde als vollendet zeigt. Nun aber reiht sich Johannes an, der im göttlichen Schauen die Zukunft geoffenbaret hatte, und dann schliesst sich der Gedankenkreis in der Darstellung des Weltheilandes an der Aussenseite. Der Todte, der überwunden und den seine Treuesten beweinen, bildet die Mitte und den Drehpunkt äusserlich und innerlich. Glücklich, von der Mutterliebe gehegt, hat sein Leben begonnen, aber frühe hat er den tragischen Ausgang vorahnend geschaut. Die Verkündigung der Zukunft und der in die Ewigkeit emporgehobene Weltheiland bilden den Schluss.

Der Gedanke, dass der Jesusknabe sein späteres Schicksal voraus ahnt, hat Rubens mehrfach beschäftigt, jedenfalls liegt er einem besonders schönen Werke zu Grunde, das sich im Museum zu Berlin (Nr. 917) befindet und augenfällig der nämlichen Zeit wie das besprochene Altarwerk angehört, etwa den Jahren zwischen 1612 und 1618. Maria blättert in einer Bilderhandschrift, in der natürlich die Bibel zu erkennen ist, und schaut nachsinnend darauf nieder. An ihrer rechten Seite steht auf einem, mit buntem Teppiche bedeckten Tische das Kind, das sein Köpfchen an ihre Schulter lehnt und sein rechtes Händchen auf ihrem Busen ruhen lässt, während die Mutter es liebevoll umfasst. Aber das Auge des Knaben blickt befremdet und nachdenklich, ernst und traurig auf die Blätter nieder. Er erkennt die Voraussagungen, die ihn angehen, und schaut das Schicksal, das die Zukunft für ihn birgt, voraus. Dieser Gedanke, das spätere Leiden und Leid schon im Gemüthe des Kindes anklingen zu lassen, ist eines grossen Künstlers wahrhaft würdig. Er ist tiefsinnig und poetisch.

Die Verbindung des Jesuskindes mit seinem späteren Schicksale ist allerdings längst in der Kunst, besonders in der Malerei dargestellt worden, indem das Kind mit dem Lamme spielt und kost. Da aber das Lamm den eigenen Opfertod Jesu symbolisch bezeichnet, ihn selbst als das wahre Opferlamm, das Lamm Gottes hinstellend, so ist in solchen Bildern die Liebe Jesu zu seinem Opfertode veranschaulicht worden. Das ist freilich unnatürlich, denn kein Mensch umfasst den Tod mit Liebe, und auch Jesus hat dies nicht gethan, wie die Vorgänge am Oelberge darthun. Aehnlich erscheinen die Darstellungen, wo der Christusknabe auf dem Kreuze selig schlummert. Auch dies ist unnatürlich. In symbolisch-dogmatischen Beziehungen allein finden solche Bilder ihre Erklärung und Begründung.

Rubens nahm, ganz im Gegentheile zu dieser über alles Menschliche hinausgehenden Auffassung, die Beziehung rein menschlich. Man stelle sich den Eindruck vor, den ein Knabe von 4 oder 5 Jahren empfindet, wenn ihm vorausgesagt wird, dass er, kaum zum Manne geworden, ans Kreuz geschlagen werden und jämmerlich sterben wird, wenn ihm ein Bild seines eigenen Leichnams, an dem seine Mutter schmerzzerrissen trauert, vor die Seele geführt wird. Wer es wagt, diesen Eindruck malerisch zu schildern, macht sich an eine grosse Aufgabe. Aber Rubens hat sie gelöst. Zwar so menschlich auch

Alles gehalten und empfunden ist, so ist eben doch nicht Wirklichkeit dargestellt, sondern ein Vorgang dichterischen Schauens.

Eine gewisse kunstgeschichtliche Beziehung zu diesem Bilde wird man noch in jenen älteren italienischen Darstellungen der Verkündigung der Maria erkennen dürfen, in denen die Jungfrau, von der Botschaft des Engels erschreckt, sich mit schmerzlich bitterem Gesichtsausdrucke und wie scheu abwehrend, mit dem Oberkörper nach der anderen Seite zurückzieht. Das steht im Gegensatze zu der gläubig demuthsvollen Unterwerfung unter den Willen Gottes, von der berichtet ist, aber es ist natürlich und menschlich, besonders wenn man erwägt, was der Engel ihr eben angekündigt hat. Es mochte ihr bange werden, einen Gottmenschen und König zur Welt zu bringen, dessen Königreich kein Ende haben wird, denn Das ging über ihre Begriffe, und sie mochte auch ahnen, dass Schmerzen, Noth und Trauer für sie daraus entspringen würden. Doch wie dem sei, jene schmerzliche Bitterkeit, die einige alte Künstler in den Ausdruck der Maria legten, ist merkwürdig genug; sie nimmt das Leiden der Mater dolorosa schon für den Augenblick der Verkündigung voraus: eine ähnlich tragische Verknüpfung, wie sie Rubens gemacht hat.

---

2. Die Gemälde in der Chiesa nuova zu Rom.

In der Kirche S. Maria in Vallicella zu Rom, gewöhnlich Chiesa nuova genannt, befindet sich ein dreitheiliges Altarwerk von Rubens, das eine veränderte Wiederholung eines jetzt in Grenoble befindlichen Gemäldes ist. Die Sache hängt so zusammen. Während seines zweiten Aufenthaltes zu Rom, 1606 bis Mitte 1607, hatte Rubens ein Gemälde für den mit vier prachtvollen Säulen ausgestatteten Hauptaltar der genannten Kirche gefertigt, welches örtlichen Anlässen entsprechend zusammengestellt war. Ein wunderthätiges Marienbild nämlich, das nur bei gewissen Gelegenheiten gezeigt wird, befindet sich in einiger Höhe über dem Altare und unter diesem letzteren ruhen die Reliquien der Heiligen Domitilla, Nereus, Achilleus, Maurus, Papianus und Gregorius. Rubens ordnete nun in seinem Bilde einen Bogen ähnlich dem mittleren Theile eines Triumphbogens an und malte über dem Bogen, vor dem Wunderbilde, in breitem Rahmen ein Brustbild der Maria mit dem Kinde, das von kleinen Engeln gehalten und umschwebt wird. Unten sind stehend die genannten sechs Heiligen angebracht. Als dies Bild, nach seiner Vollendung zu Anfang des Jahres 1608, auf dem Altare aufgestellt wurde, zeigte sich, dass vor lauter Blendlichtern nichts zu sehen war. Rubens entschloss sich deshalb, eine Wiederholung anzufertigen, die er in drei Theile schied. An den Seiten der Absis oder Tribuna wurden, schräg gestellt, die Bilder der sechs Heiligen zu je Dreien angebracht, und in der Mitte blieb der obere Theil des ersten Bildes unverändert. Es kamen jedoch im unteren, an Stelle der sechs Heiligen, grosse Engel, in farbigen Gewändern, verehrend hinzu. Diese drei Gemälde befinden sich noch an Ort und Stelle, das erste, Eine Bild aber nahm der Künstler mit nach Antwerpen, wo er es in der Kirche

der St. Michaelsabtei am Grabe seiner Mutter aufhing. In den französischen Stürmen wurde es geraubt und befindet sich seitdem im Museum zu Grenoble.

Ich habe Alles, was über diese Vorgänge vorhanden ist, in meinen Rubens-Arbeiten (Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte I. 278 u. ff.) zusammengestellt und dabei auch berichtet, dass Rubens in einem Briefe vom 2. Februar 1608 gesagt hat, er wolle die Wiederholung »auf Stein oder einem andern Grunde, der die Farben lebhaft hält, malen«, damit jene Blendlichter, die er »verwünscht (perversi)« nennt, möglichst vermieden würden. Ausser einer ungenügenden Angabe bei Baglione, dass die Engel auf einem der seitlichen Bilder in Oel auf Schiefer gemalt sind, war aber über diesen Punkt nichts bekannt.

Ich habe nun vor einigen Jahren an Ort und Stelle nachgeforscht und gefunden, dass in der That alle drei Bilder auf Stein gemalt sind. Es lassen sich deutlich grosse, länglich rechteckige Tafeln erkennen, die nicht sehr sauber geebnet und zusammengesetzt sind. Nach der Aussage des Kirchendieners bestehen die Tafeln aus Schiefer, Lavagna, welche Steinart auch, wie bemerkt, von Baglione genannt wird. Dass die Malerei in Oelfarben ausgeführt sei, scheint keinem Zweifel zu unterliegen. Aber Rubens erreichte seinen Zweck nicht, denn das Blendlicht auf dem mittleren, dem eigentlichen Altarbilde, ist ein vollkommenes, zumal gegenüber an der Eingangswand sich ein nach Süden gerichtetes Fenster befindet. Aber auch die Seitenbilder, obwohl sie erheblich tiefer angebracht sind, empfangen von jenem, wie von den über ihnen befindlichen Fenstern Blendlichter. Unter diesen Umständen wird nothwendig angenommen werden müssen, dass Rubens die Bilder an Ort und Stelle gemalt habe. Sie lassen eine Schattengebung erkennen, die an die starke Behandlung bei den italienischen Naturalisten erinnert; und da nun auch namentlich die seitlichen Bilder sehr erheblich nachgedunkelt sind, so kommt Alles — Nachdunkelung, tiefe Schatten und Blendlichter — zusammen, um eine freie künstlerische Wirkung unmöglich zu machen. Ja, man muss, wenn man die unglücklichen örtlichen Verhältnisse gehörig würdigt, zugeben, dass eine solche freie künstlerische Wirkung überhaupt niemals, auch nicht gleich nach der Fertigstellung möglich war.

Rubens hatte am 25. Oktober 1608, wenige Tage vor seinem Aufbruche aus Rom, 200 Skudi auf Abschlag der Bezahlung für diese drei Bilder empfangen, und es waren ihm zugleich noch 400 Skudi zugesichert worden, nämlich dreimal je 100 Skudi innerhalb dreier Jahre und 100 Skudi sogleich nach der Beendigung der Arbeit. Diese Bestimmungen hatten Zweifel veranlasst, ob Rubens die Bilder nicht erst in Antwerpen innerhalb der nächsten drei Jahre vollendet und dann nach Rom gesandt habe, aber diese Zweifel müssen angesichts der Thatsache verstummen, dass die Bilder auf einem aus Steintafeln aufgemauerten Grunde gemalt sind, sowie in Würdigung des Umstandes, dass bei der Arbeit das verkehrte Licht beachtet werden musste. Die Lage wird also dahin zu verstehen sein, dass Rubens am 25. Oktober 1608 die Bilder fertig gestellt hatte, denn er sagt in jener Quittung ausdrücklich: »tre quadri quali io ho dipinto«. Er empfing auf

Abschlag 200 Skudi und sollte weitere 300 in drei jährlichen Raten empfangen, offenbar weil dies der Kirchenverwaltung bequemer war. Nun aber blieben noch 100 Skudi übrig und von diesen heisst es, sie sollten sofort bezahlt werden, wann die seitlichen Stücke vollendet seien — subito finiti. Rubens war also offenkundig mit der fertigen Arbeit nicht zufrieden und ebensowenig werden es seine Auftraggeber gewesen sein. Er wird also beabsichtigt und versprochen haben, noch weiter zu thun, was er irgend könnte und sobald dies geschehen, sollte er 100 Skudi empfangen. Aber er kann nur noch wenig oder nichts gethan haben, denn am folgenden Tage, dem 26. Oktober, empfing er die Nachricht von der schweren Erkrankung seiner Mutter, und nach weiteren 2 oder 3 Tagen verliess er Rom. Ob und wann er nun diese 100 Skudi und ob und wie er die drei weiteren Raten von je 100 Skudi empfangen, entzieht sich unserer Kenntniss und hat auch keine sachliche Bedeutung mehr. Genug, dass Rubens die drei Bilder in Rom fertig gemalt hat, dass die Bezahlung 600 Skudi betrug und dass die Wirkung an Ort und Stelle auch dieses Mal unbefriedigend war, wie sie es bei dem ersten, jetzt in Grenoble befindlichen Bilde gewesen war.

Damit wären die Angelegenheiten der Rubens'schen Malereien für die Chiesa nuova klar gestellt. Leider hat nun aber Marcel Reymond durch einen Aufsatz im »Archivio storico dell' arte« (IV. 1891. S. 153 u. ff.) Anlass zu neuen Verwirrungen gegeben, hauptsächlich dadurch, dass er eine Abbildung mit der Unterschrift: »Madonna con Santi alla chiesa nuova in Roma di P. Rubens« versehen hat, während die Abbildung das Gemälde in Grenoble darstellt, wodurch dann Widersprüche mit bekannten Thatsachen und selbst mit Angaben des eigenen Textes entstehen, die der Leser nur dann sicher lösen kann, wenn er das 1879 erschienene Buch desselben Verfassers: »Étude sur le musée de Grenoble« zur Hand hat, wo er eine Photographie desselben Bildes zur Vergleichung findet. Von den römischen Gemälden selbst sind Abbildungen nicht vorhanden. Höchst auffallend aber muss diese irrige Angabe auch noch insofern erscheinen, als das »Archivio« doch in Rom selbst herausgegeben wird. Man konnte von vornherein unmöglich an eine so grobe Verwechslung denken.

Zu dieser Störung kommt noch ein merkwürdiger Widerspruch des Herrn Marcel Reymond mit sich selbst.

In den Studien über das Museum zu Grenoble (S. 89) sagt er: »Jedermann, der an Kunstdingen Antheil nimmt, muss dieses Gemälde sehen, nicht allein, weil es eine der gediegensten Malereien des Meisters ist, sondern namentlich auch, weil dies Bild allein mit vollkommener Sachkenntniss die Erörterung des Einflusses zulässt, den die Venezianer auf Rubens in seinen jüngeren Jahren ausgeübt haben.« Und darauf hinweisend heisst es (S. 93) weiter: »Das Bild wirft ein sehr lebhaftes Licht auf die Anlehen, die Rubens bei der italienischen Kunst gemacht hat;« hiernach wird dies auch im Einzelnen hervorgehoben. Das Bild ist also das vorzüglichste und entscheidende Denkmal, um den Einfluss Italiens auf Rubens zu erkennen, das allein zu völliger Sachkunde in dieser Hinsicht führen kann. In dem Archivio aber vergleicht

Reymond dies Gemälde mit denen in der Chiesa nuova und »erstaunt über die tief gehenden Unterschiede, die zwischen beiden bestehen.« (S. 157). Diese Unterschiede — meint er — liessen sich nicht aus einer geringeren Sorgfalt des Meisters erklären, sondern man müsse stracks annehmen, dass die beiden Werke nicht einer und derselben Zeit angehören könnten. »Und in der That — so fährt er fort — nachdem ich sie unter sich und mit den andern Werken des Rubens verglichen habe, glaube ich, dass das 1606 gemalte Bild in Grenoble gegen 1625 von Rubens selbst theilweise übermalt worden sei.« Diese Meinung wiederholt er sogleich als feststehende Thatsache und erzählt dann, wie Rubens das Bild, nachdem er es in Italien nicht hatte verkaufen können, nach Antwerpen mitnahm und es dort, nach dem Tode seiner ersten Frau, im Jahre 1625, auf deren Grabe in der Abteikirche zu St. Michael aufstellte. »Es st unwahrscheinlich anzunehmen, dass Rubens 1625, als er ein Bild auf das Grab seiner Frau stellte, sich hierzu mit einem Gemälde von 1606 zufrieden gegeben hätte, das alle Fehler seiner Jugend zeigt. Wie hätte er dem Wunsche widerstehen können, die Unvollkommenheiten zu verbessern und die Unerfahrenheit von 1606 mit Etwas von der Weisheit des grossen Künstlers von 1625 zu ergänzen.«

Hierzu ist zu bemerken, dass das Grenobler Bild Mitte 1607 von Rubens unvollendet in Rom zurückgelassen war und erst zu Anfang des folgenden Jahres 1608 nach seiner Rückkehr vollendet wurde, — dass bei seiner Ankunft in Antwerpen seine Mutter, deren Krankheit ihn heimgerufen hatte, schon im Grabe in der Michaelskirche lag und dass sein Bruder Philipp, der 1611 starb, neben der Mutter bestattet wurde. Man nimmt an, dass Rubens das Bild entweder gleich 1608 oder doch spätestens nach dem Tode des Bruders in der Michaelskirche aufgestellt habe, und meint, dass damals die Absicht bestanden habe, hier eine Familiengruft anzulegen. Hierzu stimmt die Bestattung seiner ersten Frau an demselben Orte im Jahre 1625. Woher Marcel Reymond nun weiss, dass die Aufstellung erst 1625 erfolgt ist, bleibt ein Geheimniss. Dann aber ist es doch auch stark, bei Arbeiten des einunddreissigjährigen Rubens von Fehlern der Jugend, Unerfahrenheit, Unvollkommenheiten u. s. w. zu reden. Und endlich, wie kann ein so mangelhaftes Bild eine der gediegensten Malereien des Meisters genannt und dies mangelhafte, 1625 übermalte Bild als alleiniges Mittel hingestellt werden, um den Einfluss, den Venedig und Italien überhaupt auf Rubens ausgeübt haben, zu erkennen, — wie es doch derselbe Marcel Reymond gethan hat? Das ist keine ernste wissenschaftliche Art.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass Adolf Rosenberg in der Leipziger »Zeitschrift für bildende Kunst« (N. F., VI, S. 67—70, December 1894) von diesen Malereien spricht. Er nimmt eine »Uebermalung vor der 1610 erfolgten Aufstellung des Gemäldes«, das jetzt in Grenoble ist, in der Michaelskirche an, weil er »die schweren bräunlichen Schatten der späteren Italiener« vermisst, dagegen »eine farbigere Auffassung und eine ergiebigere Lichtspendung findet« u. s. w. Nun ist es meines Wissens nicht erwiesen, dass die Aufstellung im Jahre 1610 erfolgt ist, aber gleichviel — warum kann Rubens nicht schon

1608 das Bild in dieser Weise vollendet haben, und zwar angeregt und bestimmt durch die Ungunst des Ortes, wie durch neue künstlerische Gedanken. Die Entwickelung und Weiterbildung eines geistreichen Mannes, eines genialen Künstlers, lässt sich doch nicht, so zu sagen, nach der Elle bemessen! Für die Annahme einer Uebermalung dieses Bildes, sei es 1610, wie Rosenberg für wahrscheinlich hält, sei es 1625, wie Reymond behauptet, liegt ein wirklich thatsächlicher Anhalt nicht vor.

Ueber die Bilder, die noch jetzt in der Chiesa nuova stehen, urtheilt Rosenberg, grösstentheils auf Andere gestützt, sehr ungünstig. Es ist wahr, der jetzige Eindruck ist ungünstig, sehr ungünstig, indessen oben ist schon erörtert worden, dass dies von den schweren Nachdunkelungen, der Stumpfheit, den Blendungen und dem falschen Lichte kommt. Wie kann unter diesen Umständen die ursprüngliche Arbeit des Meisters, die gar nicht mehr, wie sie war, vorhanden, noch vorstellbar ist, beurtheilt werden? Diese Arbeit, die schon vom ersten Tage an wegen der Blendungen überhaupt nicht richtig zu sehen und ordentlich zu beurtheilen war? Nur der Eine Rückschluss ist aus dieser Arbeit auf den Künstler und seine Verdienste oder Mängel zu ziehen, nämlich der, dass selbst ein Rubens hier an technischen Schwierigkeiten gescheitert ist. Er hätte sein Ziel gewiss erreicht, wenn er sich hätte entschliessen wollen oder können, die Malereien a fresco auszuführen, denn mit dieser Technik hätte er alle jene Uebelstände umgehen können, aber Rubens hat, so viel man weiss, sich niemals der Freskomalerei genähert. Von der Anwendung der Oelfarbe aber hätten ihn schon das Abendmahl Leonardo's in Mailand, die Wandgemälde Sebastiano del Piombo's in S. Pietro in Montorio zu Rom u. a. m. als warnende Beispiele abhalten können.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1893—1894.

I.

Italien. Unsere christliche Alterthumswissenschaft ist im verflossenen Jahre von dem schwersten Schlage betroffen worden, welcher ihr drohen konnte. Der Altmeister unserer jungen Wissenschaft, Giovanni Battista De Rossi, ist uns am 20. September 1894 in Castelgandolfo durch den Tod entrissen worden.

Schon im Jahr 1892 scheinen sich Anzeichen einer kommenden Lähmung eingestellt zu haben, welche in der That im Sommer 1893 eintrat. Lange Zeit schwebte De Rossi damals bereits zwischen Tod und Leben. Wenn seine kräftige Constitution ihn noch einmal vor dem Aeussersten bewahrte, so blieb doch seine rechte Seite gelähmt. Mühsam gewöhnte er sich an den Gebrauch der linken Hand, mit der er allmälig wieder anfing zu schreiben. Seine Briefe aus dieser Periode tragen Anfangs nur seine Namensunterschrift; der letzte, den ich sehr kurz vor seinem Ende empfing, war ganz von ihm geschrieben — »*manu laeva, sed corde dextero*«, wie er hinzusetzte. Diese Briefe waren wehmüthige Ergüsse eines grossen Geistes, der das Unentrinnbare vor sich sah und dem es doch das Herz zerriss, sich von der geliebten Arbeit und so mancher noch nicht völlig gelösten Aufgabe lossagen zu müssen. Auch in den Tagen der Krankheit hat er den heissgeliebten Studien nicht entsagt. Sobald es ihm möglich war, legte er die letzte Hand an die Vollendung der »Musaici cristiani« (deren letzte Lieferung noch aussteht, so dass wir erst später darüber berichten können), und des mit Duchesne zusammen im 3. Novemberbande der »Acta Sanctorum« der Bollandisten seither herausgegebenen »Martyrologium Hieronymianum«; weiter schrieb er noch für die »Römische Quartalschrift« über einen Grabstein in Terni, mit zwei als Oranten dargestellten Martyrinnen (1894, 131—133); für das »Bullettino arch. comunale« (1894, 158—163) über eine in einem Grabe der Via Flaminia gefundene Goldfibula in Gestalt eines Adlers. Endlich gab er noch drei Lieferungen des »Bullettino di archeologia Cristiana« (Ser. V^{a}, anno IV, Nr. 1—3) heraus, welchem Prof. Gius. Gatti nach seinem Tode eine vierte und letzte beifügte. Damit ist auch diese für unsere Disciplin so hochbedeutsame Zeitschrift zu Grabe getragen.

Eine Reihe von Nekrologen ist seither De Rossi gewidmet worden; die namhaftesten seiner Freunde und Mitarbeiter haben ihm ihr Lebewohl zugerufen: so Geffroy, Le Blant, Duchesne, Müntz[1]). Ich muss heute darauf verzichten. Magnus dolor non loquitur. Der Tod hat im Juni 1893 an uns beiden zu gleicher Zeit gerüttelt; während der ersten Wochen unserer Krankheit tauschten wir fortwährend die Nachrichten aus über das Befinden des Freundes, ungewiss, wer zuerst unterliegen möchte. Wenn ich mich langsam wieder erhebe, so ist die Wunde, welche De Rossi's Hingang mir versetzt, doch noch zu frisch, um sie aufzureissen. Was er unserer archäologischen Wissenschaft gewesen, habe ich vor drei Jahren in dem seinem 70. Geburtstage gewidmeten Aufsatz der »Deutschen Rundschau« in Kürze darzustellen gesucht; was er nach anderen Richtungen mir und der Welt gewesen, sei einer späteren Darstellung aufbewahrt. Wer den Verklärten gekannt, wer in der Lage war, durch langen persönlichen Verkehr zu erhärten, wie bei ihm sich geistige Bedeutung, ausserordentliches Wissen, das Glück eines grossen Entdeckers mit den edelsten Eigenschaften des Charakters zusammenschlossen, wird die Acclamation sich zu eigen machen, welche die treue Hand seines besten Schülers auf sein Grab schrieb: PAX · TIBI · CVM · SANCTIS.

Der erwähnte letzte Band des »Bullettino« bringt an erster Stelle einen Bericht über die neuesten Ausgrabungen an der Via Salaria, insbesondere über die Krypta der hl. Protus und Hyacinthus, welche bekanntlich schon P. Marchi 1845 entdeckt hatte, über das Cömeterium des hl. Hermes u. s. f. Diese Ausgrabungen brachten u. a. eine in den damasischen Charakteren ausgearbeitete Inschrift zu Tage, welche, halb erhalten, sich als Rest der aus dem Cod. Vaticano-palat. 833 (De Rossi, Inscr. II Nr. 58) bekannten metrischen Grabschrift der beiden Martyrer Protus und Hyacinthus herausstellte. Also ein neuer Zuwachs zu den uns noch im Original aufbewahrten damasischen Epigrammen. — Es folgen einige Worte zur Datirung des in der Röm. Quartalschr. 1893 von De Rossi behandelten Epitaphs der beiden Virgines martyres aus Terni. — Weitere Notiz über ein in S. Ermete gefundenes Cömeterialglas mit dem Namen ƒLORVS. — Interessant ist die p. 39 mitgetheilte Inschrift aus Guelma (Calama) in Nordafrica, welche von Reliquien einiger Martyrer aus der Massa candida spricht, die *sub sacrosancto velamine altaris* aufbewahrt wurden, also nicht unter dem Altar selbst, sondern unter dem den Altar verhüllenden Vorhang, ein sonst nirgends vorkommender Modus der Beisetzung. — S. 65 verbreitet sich De Rossi über den verunglückten

---

[1]) Geffroy, A., in Mélanges d'arch. et d'hist. Oct. 1894, XIV Fasc. 3—4, 497 f. — Le Blant in Revue archéol. 1894, XIV. — Duchesne im Bull. crit. 1894, 1. Oct., Nr. 19. — Ders. in Revue de Paris 1894. — E. Müntz in der Gaz. des Beaux-Arts, 1894. — De Waal, Römische Quartalschr. 1894, VIII, 361. — Ein Nekrolog der National-Ztg. (wiedergeg. A. Z. 1894, Nr. 239 B.) wird auf Th. Mommsen zurückgeführt. Ich würde es bedauern, wenn unser grösster Gelehrter diesen Nachruf geschrieben hätte, in welchem bei aller Anerkennung von De Rossi's Verdiensten die wissenschaftliche Fides desselben in einem eigenthümlichen Lichte erscheint.

Versuch des jüngeren (G.) Ficker über die Aberciusinschrift (s. u.). Er unterschreibt das von Duchesne über diese Arbeit gefällte Urtheil und fügt die Worte hinzu: »queste parole sono pungenti e severe; mi dispiace averle qui ripetute; ma come trattare con secretà e discutere quasi degni di controversia scientifica sogni siffatti. Non sarà mai ch'io voglia contribuire a dare loro, nella scienza nostra, diritti quasi di cittadinanza; ne velut aegri somnia vanae fingantur species.« — S. 70 f. wird der Bericht über die Erforschung von J. Ermete fortgesetzt. Es fand sich u. a. eine Inschrift mit der Formel *parentes (f)ilio Bonoso. fe(c)erunt bene merenti in pace et in refrigerium,* welche mit ähnlichen Funden zusammengestellt wird; weiter ein ausgemaltes Cubiculum, dessen Malereien, von Wilpert aufgenommen, hier Taf. V—VI mitgetheilt werden. Sie scheinen dem Ende des 3. Jahrhunderts anzugehören und bieten an der Decke einen Cyclus, dessen Mitte der gute Hirte zwischen zwei Lämmern einnimmt; ringsum an den vier Seiten eine Orans, wohl das Bild der Defuncta, das Opfer Isaak's, Daniel zwischen den Löwen, die drei Jünglinge im Feuerofen; dazwischen in den Zwickeln Vögel und Fische. Ein Arcosolium (Taf. VII) zeigt die Brodvermehrung, Christus mit der kurzen Tunica und dem Pallium bekleidet, die Virga in der Rechten, einen zweiten Stab in der Linken haltend; neben ihm auf einer Säule sitzt die Taube, als Allusion auf die eucharistische Beziehung der Brodvermehrung. Alle diese Malereien, etwa mit Ausnahme der Orans, sind das Werk eines wenig erfahrenen und gering inspirirten Künstlers. — S. 77 gibt uns aus S. Nicola in Gennazano das Bruchstück einer metrischen Inschrift, welche eine Fürstin des ostgothischen Geschlechts der Amali, offenbar zweien ihrer Kinder, gewidmet hat; nur der Name des einen ist uns erhalten: *Fl(avia) Amala Amalafrida Theodenanda c(larissima) f(emina).* Diese Persönlichkeit, die vielleicht irgend einem römischen Grossen angetraut war, ist bisher nicht nachgewiesen worden. Derselben Königsfamilie gehört ein p. 83 publicirter Cippus an, den offenbar K. Theoderich in den pontinischen Sümpfen zur Markirung der von ihm (Cassiodor. Var. II 32) vorgenommenen Trockenlegung errichtet hat. — Sehr dankenswerth ist die Untersuchung über die Anfänge der Marienkirche in Aracoeli (p. 85 f.), welche auf Grund einer der Zeit des K. Justin angehörenden Aufzeichnung in Cod. Palat. Lat. 227 mindestens ins 6. Jahrhundert hinaufreichen. Die Kirche wurde 1250 restaurirt, als die Minoriten von ihr Besitz ergriffen. — S. 90 werden die Inschriften der von Saint-Gérand in Tipasa entdeckten und zuerst in dem Bulletin archéol. du comité des travaux historiques, Par. 1892, 466—484 beschriebenen Basilika mit dem Grabe der hl. Salsa behandelt (s. u.). — Die Miscellen p. 95 f. bringen Nachträge zu der Verurtheilung der Christen ad metalla; zu den christlichen Inschriften Anzio's; zu den in Schiffform gearbeiteten Sigillen; es wird weiter ein schon 1645 im Ostrianum gefundener und dem Museo crist. des Vatican gehöriger Glasbecher besprochen, den De Rossi bereits im Bull. 1879, Tav. IV und nach ihm Fleury, La Messe IV 95, Pl. 257 abgebildet hatten. De Rossi glaubt nicht, dass dieser Calix vitreus als ein eucharistischer anzusehen sei. — S. 103 f. verbreiten sich über Gefässe mit christlichen Monogrammen, welche

auf dem Palatin gefunden wurden und beweisen, dass derselbe im 4. Jahrhundert von Christen bewohnt wurde, sowie über jüdisch-christliche Amulette. — S. 133 f. handeln von einem 1674 bereits gefundenen, in den letzten Jahren mehr hervorgetretenen altchristlichen Cömeterium auf dem Monte Mario (genannt di S. Onofrio, etwas über die Kirche dieses Namens hinaus, rechts von der heutigen Strasse, nahe der alten Via Aurelia und Triumphalis). Das Cömeterium kann nicht das der hl. Lucina sein; vielleicht diente es den umwohnenden Landleuten der Montes Vaticani. Unter den hier entdeckten Inschriftenfragmenten ist eines bemerkenswerth, weil es einen bereits durch Fabretti als aus S. Callisto stammenden Text (ein Carmen sepulcral.) wiedergibt. — Eine andere interessante epigraphische Novität ist das p. 147 behandelte Epigramm zu Ehren des Martyrs und Bischofs Quirinus von Siscia, welches kürzlich in der Platonia von S. Sebastiano aufgedeckt wurde.

Der letzte Aufsatz des Jahrgangs endlich, welchen Gatti hinzugefügt hat, um das Heft zu vervollständigen, besteht in dem ersten Bericht, welchen De Rossi über die von ihm beabsichtigte Sammlung der christlichen Inschriften Roms verfasste. Er wurde 1848 geschrieben, um in der Accademia romana di archeologia verlesen zu werden, kam aber in Folge der politischen Ereignisse erst 1851 zur Verlesung und wird hier zum ersten Mal gedruckt vorgelegt. Es ist belehrend, diesen Vortrag mit den Prolegomena des ersten und zweiten Bandes der Inschriften zu vergleichen: Niemand wird bei Gegenüberstellung dieser Ausführungen und derjenigen von 1848 verkennen können, wie ausserordentlich der Fortschritt ist, den die epigraphischen Studien zwischen 1848 und 1890 gemacht, andererseits aber auch, wie der 1848 sechsundzwanzigjährige De Rossi doch auch damals schon die Aufgaben und Principien der von ihm neuzubegründenden Wissenschaft erkannt hatte. Die Beziehungen der christlichen Epigraphik zur Kunstgeschichte sind freilich ein Moment, das sich der Betrachtung erst viel später erschloss und das eigentlich auch erst mit der Begründung der mittelalterlichen Epigraphik vollauf in die Erscheinung treten konnte.

Aus den Verhandlungen der Cultori di archeologia cristiana, welche wie früher dem Bande beigedruckt sind, sei hervorgehoben: S. 42, Gamurrini, Ueber einen Sarkophag der Taufkirche zu Castrocaro, bei Forli, auf dessen Vorderseite zwei Kreuze zwischen zwei brennenden Kandelabern und in der Mitte ein Weihrauchgefäss abgebildet sind. — S. 46: Savi, Ueber die Apokalypse des hl. Petrus, die er geradezu eine »Divina Commedia in embrione« nennt. In der That ist dies neuentdeckte Actenstück für die Vorstellung von den letzten Dingen und damit ebenso für die Vorgeschichte von Dante wie für die Entwicklung der Weltgerichtsbilder nicht ohne wahrhaftes Interesse. — S. 46: Lanciani, Ueber die kleine, dreischiffige Basilika, welche in den letzten Jahren unter der Kathedrale und dem Kapitelhaus in Verona entdeckt wurde. Dieselbe wurde schon 568 durch Brand zerstört. — De Rossi, p. 46, bespricht das auch von Héron de Villefosse (Bull. des antiquaires de France 1892, 239 f.) publicirte prächtige Silbergefäss aus Emesa in Phönicien, welches vom Louvre erworben wurde und an welchem in getriebener Arbeit die Büsten

eines bärtigen Christus, der Apostel Petrus und Paulus, Johannes' des Evangelisten und Johannes' des Täufers angebracht sind. Das merkwürdige Denkmal wird von beiden Herausgebern dem 5. Jahrhundert zugeschrieben. Hinsichtlich seiner Verwendung erinnert De Rossi an die von Constantin d. Gr. der lateranischen und vaticanischen Basilika geschenkten, ca. 40 L. haltenden Gefässe, die Genserich 455 stahl und die durch Leo d. Gr. zurückerstattet wurden. — S. 47 berichtet De Rossi über die von dem Sultan dem Papst geschenkte Aberciusstele. — S. 52: Grisar, Ueber die Holzsculptur eines bisher unbekannten Magister Guilelmus in der Mentorella (12. Jahrhundert). — S. 54: De Rossi, Ueber die von Strzygowski in der Basis der Arcadiussäule in Constantinopel gefundene Cella und die an der Decke derselben angebrachte Crux monogrammatica (vgl. auch Jahrb. d. Deutschen Arch. Inst. 1893, 230). — S. 56: Ders., Ueber eine in Afrika gefundene Mennas-Ampulle; Frothingham, Ueber eine Anzahl bisher unbekannter Marmorarii des Mittelalters, welche zum Theil Priester waren. — S. 57: Kanzler berichtigt die Vorstellungen über das Crucifix zu Pescia, das erst aus dem 14. Jahrhundert stammt und dessen angebliche orientalische Inschrift nur eine Arabeske darstellt. — S. 59: Morini, Ueber die frühesten Darstellungen der Addolorata. Seine Ausführungen, die von etwas kühnen Hypothesen nicht frei sind, werden von De Rossi zurechtgestellt. Wichtiger ist die Behauptung desselben Serviten, die berühmte Kreuzigung des Syrischen Codex der Laurenziana gehöre nicht mit der übrigen Hs. dem 6. Jahrhundert an, sondern sei nur Copie einer älteren, vielleicht durch Alter zerstörten Vorlage, etwa aus dem 11. Jahrhundert. Leider werden die Gründe nicht angegeben, auf welche sich diese neue Datirung stützt. — S. 107: Cozza, Ueber die sacra culla in S. Maria Maggiore. — S. 115: De Rossi, Ueber ein Goldglas aus S. Ermete mit der Inschrift FLORVS. — S. 116: Ders., Ueber Kraus' Christl. Inschriften der Rheinlande. — S. 116: Stornaiolo, Ueber Galante's Entdeckung des Cömeteriums des Hippolistus in Atripalda; Marucchi, Ueber Eber's koptische Kunst. — S. 119: Wilpert, Ueber seine neuen Entdeckungen in S. Priscilla, unter welchen die Abendmahlscene mit der fractio panis die namhafteste ist. — S. 120: Gamurrini, Ueber eine andere Darstellung des eucharistischen Opfers in Lugnano (Teverina), wo zwei Personen neben dem Brod und Wein segnenden Priester erscheinen. — S. 124: Cozza theilt die Gründungsinschrift des Domes von Castro in Apulien mit (1171). — S. 125: Mgr. Robert und De Rossi, Ueber einen Silberstilus aus Africa mit der Inschrift FLAVIA IN $\overline{\text{DO}}$ (deo) VIVAT. — S. 174: Stornaido, Ueber eine griechische Miniatur mit dem Bild des hl. Johannes Evgl. — S. 175: Bofill y Boix, Ueber die Alterthümer von Vich in Spanien. — S. 175: Grisar, Ueber einen mit zwei Sandalen bezeichneten Marmor, der die Inschrift S. Benedicte trägt, vermuthlich zur Markirung des Eigenthums; Franco de Cavalieri, Ueber den Sarkophag im Hofe des Schulgebäudes von Velletri, in dessen Erklärung er von Garrucci (V 110) abweicht. — S. 176: Cozza, Ueber eine interessante Darstellung der griechischen Messe in Grottaferrata, wo der Abt mit dem Enkolpion erscheint und der Celebrans sich anschickt, die Communion unter beiden Gestalten auszutheilen; dabei sieht man

noch, ausser dem eucharistischen Messer, den Fisch; das bisher unbeachtete Denkmal scheint dem 11.—12. Jahrhundert anzugehören.

Die Katakomben Süditaliens sind in den letzten zwei Jahren mehrfach weiter erforscht worden. Unser hochverehrter Freund Don Aspreno Galante in Neapel hat mit liberalster Unterstützung des Barons Francesco di Donato das in der Diöcese Avellino gelegene Cömeterium S. Ippolito in Atripalda untersucht und eine Anzahl werthvoller epigraphischer Denkmäler aus demselben gewonnen [2]), Wesentlich epigraphischer Natur sind denn auch die Funde, welche der sorgsame Director des Museums in Syrakus, P. Orsi, aus den Katakomben von Syrakus (S. Giovanni) und Catania mitgetheilt hat; doch ergibt die Schrift über S. Giovanni auch beachtenswerthe Nachweise über die Anlage der Gräber in den sicilianischen Cömeterien [3]).

Auch der durch zahlreiche Schriften rühmlichst bekannte Palermitaner Canonicus Vincenzo di Giovanni hat uns im abgelaufenen Jahre mit einer neuen den theologischen Gewinn, welchen die archäologischen Studien abwerfen, erläuternden Schrift erfreut; man wird die Abhandlung nicht ohne Interesse lesen, wenn man auch bedauern muss, dass dem Verfasser die über diesen Gegenstand in Deutschland, zwischen Harnack und V. Schultze u. A. gewechselten Streitschriften nicht bekannt waren [4]).

Unter den italienischen Zeitschriften haben die Civiltà cattolica und die von dem trefflichen Anselmo Anselmi in Arcevia redigirte Nuova Rivista Misena einzelne Beiträge gebracht, wenn letztere auch, der Natur der Sache entsprechend, weitaus mehr die mittelalterliche und neuere Kunstgeschichte berücksichtigen muss. In dieser Hinsicht sei hier auf die wichtigen Mittheilungen über die Fratelli Nardini, über die Zuccari, über S. Francesco in Urbino, über Lorenzo Lotto, über Werke der della Robbia aufmerksam gemacht, welche der Jahrgang VII (1894) der N. Riv. Misena enthält. Auch die S. 61 gebotenen Nekrologe des P. Antonio Maria Josa di Recanati, des Cav. Avv. Michele Caffi (Padua), des Vicedirectors des Museums in Perugia, Prof. L. Carattoli, werden die Freunde von Kunst und Alterthum in Italien interessiren.

Aus dem neuesten Bändchen von »Miscellanea archeologica«, welches unsere berühmte Freundin Donna Ersilia Caetani-Lovatelli herausgegeben, steht nur der letzte Aufsatz »Il culto dell' acqua e le sue pratiche superstiziose« (p. 103) zu unserem Gegenstande in Beziehung [5]). Auch hier wird man mit Freuden die sinnige und geistvolle Art wiederfinden, in der

---

[2]) Mgr. Gennaro Aspreno Galante, Il Cemetero di S. Ippolito Martire in Atripalda. Napoli, 1893. 4°.

[3]) P. Orsi, Esplorazioni nelle Catacombe di S. Giovanni ed in quelle della Vigna Cassia presso Siracusa (Estr. dalle Notizie degli Scavi 1893, luglio), Roma 1893. 4°. — Ders., Ipogeo cristiano dei bassi tempi rinvenuto presso Catania (eb. 1893, nett.). Rom. 1894.

[4]) Vincenzo di Giovanni, Prof. Can., L'Archeologia cristiano in sostegno della Teologia e della Apologetica. Palermo, 1894.

[5]) E. Caetani-Lovatelli, Nuove Miscellanea archeologica. Roma, 1894

die Verfasserin Altes und Neues zu verknüpfen und in den Zusammenhang der Culturentwicklung einzudringen weiss.

Die christliche Archäologie hat ausser De Rossi noch einen anderen ihrer thätigsten Vertreter in Italien zu beklagen. Im Augenblick, wo ich diesen Bericht abschliesse, wird der Tod des am 25. Januar dahingegangenen Mgr. Isidoro Carini, des ersten Präfecten der vaticanischen Bibliothek, gemeldet. Seinen Namen hat das »Repertorium« oft und mit Ehren genannt. Mir war er seit langen Jahren, von Palermo her, ein guter und zuverlässiger Freund. Als Beamter der Vaticana zeichnete er sich durch Gefälligkeit und Liberalität in seltenem Maasse aus; in seiner kirchlichen und politischen Richtung gemässigt und besonnen, hatte er die »Zelanti« zu Feinden und alle Guten zu Freunden. Carini ist nicht alt geworden; sein Tod wird eine empfindliche Lücke zurücklassen.

II.

Frankreich. Hr. Edmond Le Blant, jetzt, nach De Rossi's Tode, der Nestor unserer christlichen Alterthumswissenschaft, hat auch in den zwei letzten Jahren nicht aufgehört, diese mit den werthvollsten Beiträgen zu bereichern. Vor allem ist da der stattliche Band »Zur Geschichte der Christenverfolgung« zu nennen [6], durch welchen die früheren Untersuchungen des Verfassers über diesen Gegenstand vervollständigt werden. Eine specielle Beziehung zur Kunstarchäologie hat hier das Capitel XXIV über die die Hinrichtung und das Leiden der christlichen Martyrer darstellenden Denkmäler, im Wesentlichen eine Wiedergabe des s. Z. hier besprochenen Aufsatzes der Revue arch. 1889 IIIe sér. XIII 23. 145. Mit diesem Gegenstand hängt einigermaassen der belehrende Aufsatz über die Art, wie die alten Christen von den Göttern Roms und Griechenlands dachten, sprachen und schrieben, zusammen [7]. Zur Geschichte der Talismane liefert Le Blant uns zwei Beiträge in der Untersuchung über die Inschrift des Jupitercameo's von Chartres (im Cabinet des médailles in Paris), und in derjenigen über die Schlachtphylakterien [8]. Es wird eine Anzahl noch erhaltener Denkmäler, meist mit biblischen Sprüchen beschrieben, nachgewiesen, welche dieser Kategorie zugewiesen sind. Die Ausführungen beziehen sich hauptsächlich auf Monumente französischer Sammlungen unter Heranziehung von Texten aus der mittelalterlichen Litteratur der Franzosen. Es wäre eine lohnende Aufgabe, die gleiche Arbeit für Deutschland zu unternehmen. — Ein anderer Aufsatz Le Blant's veröffentlicht eine Anzahl figurirter Terracottaplatten, welche kürzlich zu Hadjeb-el-Aïona, 60 Kilometer südwestlich von Kaironan in Nordafrika, in den Ruinen einer Basilika zu Tag traten. Es sind da dargestellt: 1. Adam und Eva, zwischen

---

[6]) Edmond Le Blant, Les Persécuteurs et les Martyrs aux premiers siècles de notre ère. Paris, 1893.

[7]) Ders., Les Premiers Chrétiens et les Dieux (Extr. des Mélanges d'arch. et d'histoire, t. XIV). Rome, 1894.

[8]) Le Blant, Les Inscriptions du Camée dit »le Jupiter du trésor de Chartres« (Extr. de la Rev. numism. Paris, 1894). — Ders., Note sur quelques anciens Talismans de Bataille (Extr. des Mém. de l'Acad. des Inscr. etc. XXXIV, 2.). Paris, 1893.

ihnen der Baum der Erkenntniss mit der Schlange; beide Personen mit Nimbus; Adam, abweichend von der sonstigen Uebung, rechts vom Beschauer; 2. Christus zwischen zwei Aposteln, anscheinend alle bärtig; der Herr segnet Brode und Fische; 3. Petrus, mit Nimbus, einen Schlüssel aus der Hand des Erlösers empfangend; 4. das Opfer Abrahams; 5. die Samariterin mit Christus am Brunnen. In der Detailbehandlung dieser biblischen Sujets, unter denen bekanntlich das letzte eines der am seltensten dargestellten ist, zeigt sich eine durchaus freie Anlehnung, keine buchstäbliche Ausnutzung des evangelischen Textes. In dem Raume, dessen Wände mit diesen Plättchen geziert waren, liegt ein Mosaikboden, welcher Täubchen in stilisirtem Laubwerk und Fische darstellt. Aehnliche Terracottafliesen aus Tunesien hatte bereits de la Blanchère 1888 in der »Revue archéologique« veröffentlicht; sie tragen ausser Rosen, Löwen, Pfauen, Hirschen, Ochsen theils heidnische Sujets, einen Pegasus von Nymphen gepflegt, theils christliche, wie das Opfer Abrahams; auf einem derselben stand die Inschrift: + SCT MARIA AIVBA (adiuva) NOS +. Auf Grund derselben glaubt Le Blant auch die ersterwähnten, jenen letzteren verwandten Fliesen dem vorgerückten 6. Jahrhundert zuschreiben zu dürfen. Die ausserordentliche Rohheit und Verwilderung der Formen lässt allerdings annehmen, dass dieselben in einer Zeit entstanden sind, wo die römische Formgebung durch die vandalische Herrschaft fast völlig ausgetilgt war, also etwa in die Zeit nach der byzantinischen Eroberung Afrika's [9]).

Nach Beendigung seines grossen Werkes »La Messe« hat Herr Rohault de Fleury eine Fortsetzung desselben begonnen, in welchem er die in der Messliturgie genannten Heiligen, ihre Geschichte, ihre Ikonographie, die ihnen gewidmeten Denkmäler behandeln will [10]). Es würde sich also das Werk hauptsächlich mit Maria, den Aposteln, Stephanus, Laurentius, Clemens, Alexander, Marcellinus und Petrus, Johannes und Paulus etc. zu beschäftigen haben. Der Vorwurf ist sehr gross und es erscheint mir fraglich, ob er für eine wissenschaftliche Behandlung hinreichend umschrieben ist. Die erste mir vorliegende Probe ist ganz der Madonna, bezw. der ihr geweihten Basilika S. Maria Maggiore gewidmet: eine werthvolle, mit Abbildungen reich ausgestattete Monographie, für die man dem Verfasser Dank wissen muss. Es fragt sich wie gesagt nur, ob die Ausführung des Ganzen nach diesem Schema möglich ist. Man kann dem Fortgang des Unternehmens nur mit Interesse entgegensehen.

Hr. Samuel Berger, dem wir die gründlichen Forschungen über die Geschichte der Vulgata verdanken, hat sich in zwei kleinen, aber sehr beachtenswerthen Abhandlungen mit der Buchmalerei beschäftigt. In der ersten derselben [11]) macht er eine Reihe der interessantesten Mittheilungen über die

---

[9]) Le Blant, Sur quelques carreaux de terre cuite nouvellement découverts en Tunisie (Rev. archéol.). Paris, 1893.

[10]) G. Rohault de Fleury, Les Saints de la Messe et leurs Monuments. Études Archéol. de Ch. Rohault de Fleury continuées par son fils. Paris, 1894.

[11]) Samuel Berger et Paul Durrieu, Les Notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du moyen-âge (Extr. des Mém. de la Société nationale des Antiquaires de France, t. LIII). Paris, 1893.

den Handschriften, namentlich den Bibelhandschriften des Mittelalters beigesetzten Anmerkungen, welche dem Illuminator als Fingerzeig dienen sollten. Nach mehr als einer Richtung sind diese »Notes« aller Beachtung werth. Einmal zur Beleuchtung des Verhältnisses zwischen dem Schreiber und dem Maler. Dann aber, weil sich mit ihrer Hülfe die Filiation der Handschriften und ihrer Ausmalung weiter und zuverlässiger verfolgen lässt. Es liegt auf der Hand, wie sehr wir der Wiederherstellung der altchristlichen und der karolingisch-ottonischen Bilderbibel näher kommen, würden sich ähnliche Hinweise oder Verweisungen aus älterer Zeit beibringen lassen. Die hier von Berger berücksichtigten Notae gehen nicht über das 13. Jahrhundert hinaus; eine Serie derselben ist der Karlsruher Handschrift Cod. Augiensis 27 entnommen.

Für die ältere Zeit wichtiger ist eine zweite Arbeit Berger's [12]), auf welche ich bereits in meinem letzten Jahresbericht aufmerksam gemacht habe, auf die ich hier aber in Anerkennung ihrer Wichtigkeit nochmals zurückkommen muss. Die griechische Evangelienhandschrift 48 der Stiftsbibliothek zu S. Gallen (9.—10. Jahrhundert) bietet p. 129, hinter dem Evangelium Matthäi und vor dem des Marcus einen in vier Colonnen vertheilten etwa $^{3}/_{4}$ der Seite einnehmenden Text, der aus griechischer und lateinischer Minuskel gemischt ist und Anweisung gibt, wie gewisse Sujets aus den Evangelien in den Bibelhandschriften zu malen sind. Da wird z. B. angegeben:

ματθαιος *depictus.*

αγγελος *depictus ad ioseph in somniis.*

η αιγυπτος. μαριας *supersedens mulum cum infante in sinu erecto.* ιωσηφ *frenum tenet.*

ιωσηφ *infans in presepio.* μαρια *semotum lucet vel recumbit.*

Λονγινος *cum lancia. alter cum spungia. duo milites tenent* χα*λamidem.*
Ιωανες *stat et maria plorat.*

Am ausführlichsten ist die Beschreibung hinsichtlich des *Descensus ad inferos.*

Αδαμ *dominus* λ*intiamine id est sindone indutus per manum dexterum ab inferno trahit quem diabolus tenet. supplantatus diabolus domini pedibus. inferi manus sursum porrigunt.* Αδης *(id est infernum).*

Dieser Text ist nichts Unbekanntes gewesen; H. C. M. Rettig hat ihn in seinem Facsimile der S. Galler Hs. bereits 1836 publicirt; es gebührt aber Hrn. S. Berger das Verdienst, die Aufmerksamkeit wieder auf ihn gelenkt zu haben. Ich kann aber daraus noch lange nicht die Schlussfolgerungen ziehen, welche sich Hrn. Berger ergeben. Er bringt den Cod. Egberti und den Cod. Aureus des Escurial mit unserem S. Gallensis in Zusammenhang und hält es für selbstverständlich, dass die Miniaturen der beiden erstgenannten Hss. nach der Vorlage gearbeitet sind, aus denen die Glossen des Sangallensis geflossen

[12]) Samuel Berger, De la tradition de l'art grec dans les manuscrits latins des Évangiles (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des Antiquaires de France, LII). Paris, 1893.

sind. Er führt dementsprechend weiter den Ursprung einer ganzen Classe von gemalten Hss. auf die Reichenau zurück und meint, auch die Fresken der Reichenau seien aus bezw. nach dem griechischen Codex entstanden.

Diese Conclusionen gehen zu weit. Die Zurückführung einer gewissen Classe von gemalten Hss. auf die Reichenau ist eine zweifellose, von uns längst erhärtete Thatsache. Dafür, dass die stilistische Behandlung dieser Reichenauer Erzeugnisse und auch die der Wandgemälde auf griechische Urbilder zurückgehen, spricht kein ernsthaftes Argument. Die Illustration des evangelischen Textes folgt im Abendlande dem Beginn des Mittelalters, dem Perikopensystem der Lectio propria, wie sie der Comes ergibt. Die Griechen, welche dieses System nicht adoptirten, sondern der Lectio continua treublieben, deren Evangelium also nicht die ausgewählten Perikopen des Comes, sondern den ganzen Text der hh. Autoren bieten, richteten selbstverständlich auch ihre Illustration nicht nach den Perikopen ein: wo sie sich denselben später einigermaassen anschmiegen, hat man abendländische Einflüsse anzunehmen. In unserem S. Gallener Codex sind wohl die Titel oder allgemeinen Bezeichnungen der einzelnen Bilder griechisch angegeben, die Weisung, wie dieselben behandelt werden sollen, ist dagegen lateinisch. Das deutet darauf hin, dass dieselben nicht wie der ganze übrige griechisch geschriebene Codex einem griechischen Original entnommen sind, sondern dass der lateinische Abschreiber von dem Seinen, d. h. aus lateinischen Quellen für diese Angaben geschöpft hat. Es ergibt sich aus dieser Betrachtung ungefähr das Gegentheil von dem, was Hr. Berger zu Gunsten eines byzantinischen Einflusses deduciren will. Und so verhält es sich mit manchen anderen Argumenten, welche die Vertheidiger des byzantinischen Einflusses auf das Abendland fort und fort beibringen.

Das »Bulletin monumental« brachte 1893 (VIe sér. t. VIIIe) Beiträge zur mittelalterlichen Epigraphik der Ardennen von Henri Menu (p. 27. 138); dsgl. von de Rivières zur Glockenkunde Englands (p. 108); de Laurière's über die Ambonen der Kathedrale zu Caglieni (auch ikonographisch beachtenswerthe Erzeugnisse jener Schule, welcher die hauptsächlichsten Ambonen des 12.—14. Jahrhunderts in Toscana angehören). — Barbier de Montault berichtet eb. (p. 330) über eine Reliquie des 13. Jahrhunderts in S. Radegonde de Pommiers (Dep.-Sèvres); E. Travers (p. 349) über die retrospectiven Ausstellungen in London. — Dr. Marsy's Mittheilungen über die Auffindung des Grabes des grossen Archäologen Peiresc zu Aix werden Vielen, die sich für diesen Mitbegründer unseres heutigen Wissens interessiren, erwünscht sein. — Sehr beachtenswerth ist dann die Verhandlung über Ursprung und Bezeichnung der gothischen Baukunst, an welcher sich Anthyme Saint Paul (p. 411: »l'innomée«) und R. de Lasteyrie (p. 523) betheiligen. Die Ausführungen des letztern, welche in der Forderung auf Beibehaltung des t. t. »Gothisch« gipfeln, empfehlen sich durch Schärfe der archäologischen Methode und logischen Gedankengang. Hr. Anthyme Saint Paul hat auch im Jahrgang 1894 seinen Feldzug für die unglückliche Bezeichnung« »gallicanische Architektur« (statt »Gothik«) fortgesetzt (p. 5), man kann nicht behaupten, mit

gutem Erfolg. — Ein hier (p. 71 f.) mitgetheilter Vortrag des Jahrespräsidenten der Académie d'archéologie de Belgique, Hrn. A. Blomme, verbreitet sich über die Ausdehnung, welche das Studium der Archäologie oder vielmehr die monumentale Forschung in den letzten fünfzig Jahren erlebt hat. — Lambert (p. 96) bringt Notizen zur kirchlichen Kunststatistik in der alten Diöcese Meaux (11.—12. Jahrhundert). — Godfrey (p. 164) publicirt eine karolingische Inschrift aus Jersey. — Einen Beitrag zur Glockenkunde verdanken wir noch Edmont Le Blant (p. 244), welcher den Vers des Lucas-Evangeliums 4, 30 (Jesus autem transiens per medium illorum ibat) auf mehreren Glocken nachweist.

Die »Revue de l'Art chrétien« hat auch in den beiden abgelaufenen Jahren ihren Lesern einen reichen Stoff gegeben. Der Jahrg. XXXVI (1893) brachte De Mely's Aufsatz über die Rolle, welche die geschnittenen Steine im Mittelalter gespielt; von Barbier de Montault Ausführungen über den Cult und die Ikonographie der Kirchenlehrer in Rom; J. Helbig verbreitete sich über den Schatz des Hrn. Giancarlo Rossi in Rom, der bekanntlich aus einem sehr geheimnissvollen Grabfunde herrührt. Es werden hier (p. 90 ff.) namentlich die höchst merkwürdigen aus Goldblech getriebenen Buchdeckel nach den Rossi'schen Platten publicirt, welche eine Zusammenstellung zahlreicher altchristlicher Symbole u. s. f. enthalten. Die Serie der Sujets in ihrer eigenthümlichen Composition erinnert an die Lipsonothek von Brescia. Hr. Rossi und Mgr. di Carlo wollen diese Gegenstände dem 4. Jahrhundert zuweisen; unser verewigter grosser Archäologe De Rossi setzte sie in die Zeit der Longobarden, De Waal ins 8.—9., Marucchi höchstens ins 7. Jahrhundert. Bekanntlich hat De Rossi es abgelehnt, die Beschreibung des Schatzes zu übernehmen; seine Datirung des Fundes missfiel dem glücklichen Besitzer aufs äusserste. Hr. De Rossi sprach sich nicht gerne über die Sache aus; soviel ich bemerkte, war sie ihm nicht ganz unverdächtig. Ich habe die Originalien bisher nicht sehen können; aber wenn ich nach der hier gebotenen Reproduction urtheilen soll, so kann ich die stärksten Zweifel an der Echtheit dieser zwei Buchdeckel nicht unterdrücken. Was sie in ikonographischer Hinsicht bieten, weicht von allem ab, was uns bis jetzt bekannt ist, und weist so viel Bedenkliches auf, dass ich ohne Feststellung der Provenienz mich nicht entschliessen kann an ein echtes Werk, sei es auch der longobardischen Periode zu glauben; über die Provenienz schweigt man sich aber gerade beharrlich aus. Hr. Helbig meint zwar, man könne bei dem einheitlichen Charakter der zu dem Funde gehörigen Objecte nicht die Echtheit des einen angreifen, ohne den ganzen Grabfund zu verdächtigen; ich kann dazu nur sagen: tant pis pour lui.

Nicht minderes Interesse beanspruchte ein höchst dankenswerther Aufsatz unseres unermüdlichen und trefflichen Freundes Eugène Müntz über die im lateinischen Europa beschäftigten byzantinischen Künstler des 5. bis 15. Jahrhunderts (p. 181). Diese urkundliche Zusammenstellung ist ein wirklicher Beitrag zur Lösung der byzantinischen Frage, die nicht mit Declamationen und der ewigen Wiederholung hergebrachter Gemeinplätze zu lösen ist.

Zur selben Frage bringt P. Berthier einen Beitrag unter der Ueberschrift »La Madonne byzantine de S. Marco à Florence« (p. 368 f). In S. Marco befindet sich auf dem letzten Altar zur Rechten zwischen den Bildern der hh. Dominicus und Raimund ein altes maurisches Bild, die hl. Jungfrau darstellend. P. Berthier nennt es ohne Weiteres byzantinisch. Gewiss mit Recht, wenn die Mosaiken von S. Vitale in Ravenna byzantinisch sind; denn zu diesen steht es; Costüm und Schmuck erinnern ganz an die Processionen des byzantinischen Hofs in S. Vitale. Man sollte aber endlich diesen Werken ihre richtige Bezeichnung geben; sie sind ravennatisch zu nennen und nicht byzantinisch. — Cloquet (p. 216) verbreitet sich im Anschlusse an das Darteinsche Werk über die longobardische Architektur und ihre Beziehungen zur Schule von Tournay. — Barbier de Montault untersucht, bezw. vertheidigt die Echtheit der Reliquien der hl. Cäcilia in der Kathedrale zu Albi. — Ein kurzer, aber sehr wichtiger Aufsatz R. de Lasteyrie's (p. 445 f.) gibt Nachricht von der Entdeckung einer hölzernen Fensterfassung in der Kirche zu Chateau-Landon (Seine et Marne). Diese ehemalige Fenstergarnitur umschloss einst ein gemaltes Fenster, wohl aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts. Hr. de Lasteyrie nimmt daraus Anlass, sich über die Anfänge der Glasmalerei auszusprechen, welche er bereits in die karolingische Zeit setzt. — P. Delattre theilt (p. 34 f.) eine neue Sammlung altchristlicher Lampen aus Afrika mit, unter denen eine mit der Darstellung des Herrn super aspidem et basiliscum ambulans et conculcans leonem et draconem (Ps. 11, 13) die wichtigste ist. Unsere Wissenschaft kann dem unermüdlichen Eifer dieser wackern Gelehrten nicht dankbar genug sein. — Marchand (p. 387) gibt eine auf einer Tafel, leider in sehr kleinem Maassstab zusammengedrängte Abbildung der Sammlung von Weihwassergefässen, welche Hr. Léon de la Rue in Dieppe angelegt hat. Diese Sammlung besteht aus gemalten Faiencen, welche in der Normandie fabricirt werden. Leider gibt der durchaus oberflächliche Artikel weder nähere Nachricht über diese Fabrication, noch verbreitet er sich über die stilistische Behandlung dieser kleinen in den katholischen Häusern so verbreiteten Utensilien. Viel verdienstlicher wäre freilich, wenn man einmal die in Italien noch zahlreich vorhandenen Weihwassergefässe aus gemalter Terracotta sammeln und beschreiben wollte. Manche derselben mögen auf die Della Robbia zurückgehen; gewiss hat sich die Fabrication derselben im 16. und 17. Jahrhundert häufig zur Höhe wirklicher Kunstleistungen erhoben.

Aus dem Jahrg. 1894 sind zu verzeichnen Destrée's Artikel über die Miniaturen des Breviarium Grimani (1 f.), wo die Harzen'sche Hypothese angenommen ist und die mit HB bezeichneten Bilder näher untersucht werden. Ich muss bekennen, dass trotz der starken Gründe, welche für Horebout von Gent sprechen, die Auflösung der Sigle in dessen Namen mir nicht unbedenklich erscheint. — Die p. 18 ff. beschriebene archäologische Excursion des S. Thomas- und S. Lucasgilde nach Yorkshire bringt eine Anzahl der merkwürdigsten Denkmäler der kirchlichen Architektur aus dem nordöstlichen England zur Anschauung. — Die Verkündigung am Portal zu Moissac wird p. 97 von Rupin untersucht und dem ausgehenden 11.—12. Jahrhundert zuge-

wiesen. — L. de Farcy's Beitrag über die »Broderien« (p. 183) beschäftigt sich zwar hauptsächlich mit Werken der Renaissance, ist aber auch ikonographisch beachtenswerth. — Zur mittelalterlichen Epigraphik bringt die Erläuterung der Inschriften aus der Kirche zu Uzerche (Corrèze) (p. 39. 235) willkommene Bereicherung. — Ein Glasfenster in Attainville (Seine et Oise) beleuchtet die hier Porta orientalis genannte Janua coeli der marianschen Ikonographie (p. 245). — Desilve (p. 421) veröffentlicht ein Reliquien- und Schatzverzeichniss von St. Amand (v. J. 1513). — Zur marianischen Ikonographie liefert Helbig einen weiteren Beitrag in dem Aufsatz über die Dormitio und Assumptio B. M. V. auf einer André Beauneveu, dem von Karl V. von Frankreich und dem Herzog von Berry beschäftigten Künstler zugeschriebenen Zeichnung des Louvre, und dem gleichen Sujet auf dem Gemälde Fra Angelico's bei Lord Methuen. — Edmond Le Blant (p. 376) bespricht den Einfluss, welchen gewisse doketistische Vorstellungen von dem Körper Christi als einem leeren Phantome auf die Auffassung christlicher Künstler gehabt haben können. Er glaubt auf die Abneigung gegen die Vorstellung von Christus in der äussersten Erniedrigung und Qual gewisse Details auf altchristlichen Sculpturen zurückführen zu dürfen: so, wenn statt der Dornenkrone Blumen auf das Haupt des Erlösers gelegt werden; so, wenn statt Christi der Cyrenäer das Kreuz trägt.

Die »Mélanges d'archéologie et d'histoire« brachten in ihrem XIII. Jahrg. (1893): Guérard (p. 153 ff.), über das Bruchstück eines römischen Kalendariums des 12. Jahrhunderts. — Verzeichniss der Schriften Edmond Le Blant's (p. 197). — Bericht der Herren Gsell und Graillot über ihre Reise im Departement von Constantine (p. 461 f.). Dieser auch in dem Jahrg. 1894 (XIV 16.) fortgesetzte Bericht ist auch für die christlichen Alterthümer von hervorragender Wichtigkeit. Die hier gebotenen, zum Theil ganz neuen Mittheilungen über die Basiliken von Henchir-Tabia (p. 520), Henchir-Milen (p. 531), Henchir-Onazen (p. 522), Henchir-Guesseria (p. 537), Henchir-Tikonbai (XIV p. 36), Henchir-el-Azrey (p. 47. 55), El Kebch (p. 57), Henchir Seffon (p. 59 f.; 63), Henchir Gountas (p. 65), Henchir Resdis (p. 69), Tipasa (p. 336. 356. 359) [höchst merkwürdiger siebenschiffiger Bau]; (p. 365; p. 385) [altchristliches Cömeterium, Grabstätte der hl. Salsa]; (p. 397) [Sarkophage]; (p. 402) [Mausoleen] liefern den Beweis, wie lange, im Gegensatz zu dem stadtrömischen (constantinischen) Schema der Basilikentypus in Afrika schwankend und in ganz wesentlichen Theilen unsicher war. Ich gehe auf diese hochbeachtenswerthen, auch für die Entwicklungsgeschichte der altchristlichen Basilika bedeutsamen Funde nicht näher ein, da ich sie eben in dem unter die Presse gehenden ersten Band meiner »Geschichte der christlichen Kunst« eingehend behandelt habe.

III.

England hat auch in den zwei letzten Jahren auf unserem Gebiete wenig aufzuweisen. Ich kann nur die vorzügliche Abhandlung des Oxforder Fellows Arthur C. Headlam erwähnen, welche kleinasiatische Ausgrabungen betrifft. An erster Stelle beschreibt derselbe die Ruinen einer von ihm in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts gesetzten hochinteressanten Kirche

zu Koja Kalessi in Isaurien oder Cilicia Trachea, welche der Verfasser mit Prof. Ramsay und Hogarth 1890 besuchte. Ein eigenthümlicher Bau, der den Uebergang von dem Schema der dreischiffigen Basilika zu den Centralhallen zeigt, aber der Kuppel noch entbehrte. Die Apsis ist aus der geradlinigen Ummauerung der an sie anstossenden Nebenräume ausgespart; ihr selbst ist ein oblonger Vorraum vorgelegt; die Nebenschiffe laufen in kleinen, ebenfalls geradlinig ummauerten Apsidiolen aus. Nach Westen ist dem Langhaus ein zweistöckiges Vorhaus, ein Narthex vorgelegt. Auch im Aufriss bietet die Kirche manches Beachtenswerthe: gekuppelte Fenster, reiche Capitelle, auch schon der Hufeisenbogen, ein sehr reiches, von Pflanzenornament umrahmtes Portal. Eine andere Kirche, welche der Verfasser in die justinianische Zeit setzt, findet sich in Kestel-or-de Bazar, dem alten Hieropolis. Die Anlage ist ähnlich Coropissus, doch tritt hier die Apsis etwas aus der Ummauerung heraus, die Nebenschiffe haben je zwei kleine apsidale Nischen in der Längenwand; viereckige Stützen. Es folgen Notizen über andere kirchliche Reste in Kleinasien und 33 griechische, christliche Inschriften [13]).

IV.

Norwegen. In Bergen hat Hr. Bendixen fortgefahren, den kirchlichen Antiquitäten seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die früher von uns erwähnten Publicationen aus der mittelalterlichen Sammlung zu Bergen haben eine Fortsetzung erfahren, in welcher zwei Antimensalien beschrieben werden. Darunter ist namentlich für die Costüm- und Waffengeschichte hoch beachtenswerth dasjenige am Nedstryen, welches die Legende von der Wiedereroberung des hl. Kreuzes durch Heraclius aufweist, ganz entsprechend dem Berichte der Legenda aurea [14]). In der Ikonographie des Mittelalters ist diese Scene sehr selten. Weiter werden eine Antimensale aus der Kirche zu Hardanger (mit interessanter Majestas Domini) und eine Tafel aus der Kirche von Kinservik ebenda (mit beachtenswerther Kreuzigung; Kirche und Synagoge neben dem Gekreuzigten) mitgetheilt. Demselben sorgfältigen und unermüdlichen Forscher verdanken wir einen werthvollen Beitrag zur Geschichte der nordischen Klosterbaukunst [15]).

V.

Russland. Ich kann von den letzten Jahren nur eine einzige russische Publication, welche unser Thema anlangt, als neu vorliegend anführen: aber mit dieser einen hat Russland allerdings diesmal den Vogel abgeschossen.

Es ist in diesen Blättern schon zu wiederholten Malen von den byzantinischen Zellenemaillen der Swenigorodskoi'schen Sammlung die Rede gewesen [16]). Nachdem diese in ihrer Art einzig dastehende Collection bereits

---

13) Arthur C. Headlam, Ecclesiastical Sites in Isauria (Cilicia Trachea). Society for the promotion of Hellenic Studies, X. Suppl. Papers. I. London 1892 f. fol.

14) B. E. Bendixen, Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums zu Bergen. IV. (Bergens Museum Aarbog, 1892 f., Nr. 9). V. (ebenda 1893).

15) B. E. Bendixen, Nonneseter Klosterruiner. Udgivet af foreningen til norske fortidsmindesmaerkers bevaring. Bergen 1893. Fol.

16) Vergl. Repert. VIII. 256, XV. 400.

1884 und dann wieder 1890 durch den verstorbenen Pfarrer Schultz untersucht und beschrieben worden, hat jetzt der glückliche Besitzer derselben, Hr. Staatsrath von Swenigorodskoi, diese Emaillen in einer neuen Ausgabe vorgelegt, welche durch ihre typographische Ausstattung, ihre Illustration, ihren Einband, vor Allem durch ihren Inhalt zu den prächtigsten, reichsten und werthvollsten Erzeugnissen des Büchermarktes zu zählen ist[17]). Ich unterstelle, dass dem Werke im Repertorium eine eingehendere Würdigung zu Theil werden wird und gehe daher nicht näher auf dasselbe ein. Die seiner Zeit dem Schultz'schen Text in schwarzem Druck beigegebenen Abbildungen der in Frage stehenden Emaille sind hier in Chromolithographien (von A. Osterrieth in Frankfurt) wiedergegeben, deren Ausführung jedenfalls zu den glänzendsten Leistungen dieses Zweiges der reproducirenden Künste gehören. Der von Kondakoff geschriebene Text gibt zunächst eine technische Einleitung in die Geschichte des Zellenemails, bei welcher die eingehende und wohl kaum von einem anderen Specialisten erreichte Sachkenntniss des hochverdienten russischen Forschers allenthalben zur Geltung gelangt. Ein zweites Capitel behandelt die Denkmäler des byzantinischen Zellenschmelzes, insbesondere den Hochaltar von S. Ambrogio in Mailand, Heiligenbilder, Kreuze und Crucifixe, Buchdeckel, Reliquiarien, Kelche und Patenen, Kronen, Regalien, priesterlichen Schmuck, Agraffen, Fibeln, Fingerringe u. s. f. Das dritte Capitel geht speciell auf die Swenigorodskoi'sche Sammlung ein und bespricht Ursprung und Schicksale derselben, worauf dann die einzelnen Stücke, namentlich das äusserst merkwürdige Medaillon mit dem Christuskopf, sowohl technisch als ikonographisch untersucht werden. Die Medaillons waren ursprünglich als Zierstücke in der Umrahmung einer Ikone des Erzengels Gabriel in dem ghurischen Kloster Dshumati angebracht. Ihre Entstehungszeit wird von Prof. Kondakoff in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts, also in die Blüthezeit der Emaillirkunst gesetzt; Joh. Schultz hatte sie dem 10. Jahrhundert zugewiesen. Die Beschreibung des Christusbildes gibt Kondakoff Veranlassung auf die Entwicklung des Christustypus näher einzugehen. Im vierten Capitel werden noch andere russisch-byzantinische Emaille der Swenigorodskoi'schen Sammlung erörtert: altrussische Ohrgehänge (Kolte) — der Vogel Sirin, der Baum auf den Kolten, ein altrussischer Halsschmuck; es wird dann unten auf die Technik und künstlerische Manier der altrussischen Zellenschmelze eingegangen. Ich hebe aus diesem Abschnitte mit Genugthuung hervor, dass der Verfasser (p. 326) die »prähistorische Archäologie« als einen unter falscher Voraussetzung geschaffenen Zweig der Wissenschaft erklärt und die Absonderung der Alterthümer Nordeuropa's unter dem Namen »prähistorischer Alterthümer« als schädlich bezeichnet.

[17]) Byzantinische Zellen-Email-Sammlung A. W. Swenigorodskoi (begonnen 1889, ausgegeben 1894). Der Text hat den Titel: Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails von N. Kondakoff, Prof. an der Universität St. Petersburg und älterer Conservator der Kaiserlichen Ermitage, 1892. Frankfurt a. Main. Die von Herrn v. Swenigorodskoi selbst geschriebene Vorrede hat 11 Seiten, der Text 388 in kl. Fol.; 113 Illustrationen im Text, 28 chromolithogr. Tafeln.

Es bedarf kaum der Erinnerung, dass die archäologische Wissenschaft auf hundert Punkten den Kondakoff'schen Ausführungen neue und zum Theil unerwartete Aufklärungen verdankt. Man wird das anerkennen müssen, wenn man auch den in der »Geschichte der byzantinischen Malerei« niedergelegten Ansichten nicht in allweg zuzustimmen in der Lage ist.

Verständnissvolle und opferwillige Mäcenaten sind der Wissenschaft und Kunst in allen Zeiten nicht so viel erstanden, dass man das Auftreten und Wirken eines Mannes wie des Staatsraths von Swenigorodskoi nicht mit dem gebührenden reichsten Danke anerkennen sollte. Die von ihm mit so viel Umsicht zusammengebrachte Sammlung und die von ihm bewirkte Vereinigung so vieler Kräfte zur würdigen Beschreibung und zur wissenschaftlichen Verwerthung derselben werden ihm auf lange Zeit ein gesegnetes Andenken in den Annalen unserer christlichen Alterthumskunde sichern.

VI.

Griechenland. Es liegt mir das zweite Heft der Publicationen des Vereins für Christliche Archäologie vor, welches ausser einer grösseren Anzahl christlicher Inschriften verschiedene Baudenkmale und Malereien der byzantinischen Zeit zur Veröffentlichung bringt[18]). Diese Denkmäler fallen meist später als der Umkreis, den wir uns hier gestellt haben. Die Existenz dieser Zeitschrift ist aber gewiss mit Befriedigung zu begrüssen und derselben eine gute Zukunft zu wünschen: sie kann auf einem Boden wie demjenigen Griechenlands nicht anders als fruchtbringend sein.

VII.

Dalmatien. Hocherfreulich ist die lebhafte Thätigkeit, welche auf unserem Gebiete Seitens der Alterthumsfreunde des dalmatinischen Littoral entwickelt wird. Ihren Mittelpunkt hat dieselbe in dem von Prof. Bulić in Spalato redigirten »Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata«, dessen beide mir vorliegende Jahrgänge 1893 und 1894 namentlich für die christliche Epigraphik ein ergiebiges und eigenartiges Material abwerfen[19]). Es steht zu hoffen, dass die christlichen Inschriften dieser Provinzen einmal auf ihre Eigenart näher untersucht und ihr Formular herausgestellt werde. Man kann der Zeitschrift nur bestes Gedeihen wünschen; ich möchte freilich den weiteren Wunsch aussprechen, dass die Beiträge nicht zum Theil in slavischen Sprachen, sondern wo möglich alle italienisch publicirt werden möchten.

Demselben Kreise wackerer Forscher entstammt Jelić's Sammlung urkundlicher Beiträge zur Geschichte der Kunstdenkmäler in Spalato und Salona[20]). Die hier abgedruckten Documente entstammen allerdings erst dem 15. bis

---

18) Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία ὑπὸ τὴν Προστασίαν τῆς Α. Μ. τῆς Βασιλίσσης. Δελτιον ΒON περίεχον τὰς ἐργασίας τῆς ἑταιρείας ἀπὸ 1 Ἰανουαρίου 1892 μέχρι τῆς 31 Αὐγούστου 1894. Ἐν Ἀθήναις 1894.

19) Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata, pubbl. per cura di Fr. Prof. Bulić. Anno XVI und XVII. Spalato 1893 und 1894.

20) Luca Jelić, Dr., Raccolta di Documenti relativi ai Monumenti Artistici di Spalato e Salona. Fasc. I. Spalato 1894.

18. Jahrhundert, aber sie enthalten manches, was für die Statistik und Geschichte der dalmatinischen Denkmäler brauchbar und beachtenswerth ist. Eines der bedeutendsten derselben, der Dom von Parenzo, hat soeben durch den Pfarrer Paolo Deperis eine monographische Bearbeitung gefunden. Es werden in dem Aufsatz, welcher hauptsächlich den auf Restauration gerichteten Absichten dienen will, besonders die Mosaiken des Domes behandelt.

VIII.

Deutschland und Oesterreich. Die Untersuchung der Katakomben Roms ist durch De Waal's sorgfältige und gewissenhafte Arbeit über die Apostelgruft ad Catacumbas an der Via Appia gefördert worden [21]). Zunächst sind die schon durch Marchi und Perret bekannt gewordenen Malereien der Arca Apostolica, hier in photographischen Wiedergaben, genauer als bisher, publicirt; dann ist durch die in ihren einzelnen Stadien genau aufgewiesenen Ausgrabungen festgestellt worden, dass für eine Depositio der Apostelfürsten in der Platonia jeder monumentale Anhalt fehlt, dass diese Localität vielmehr als die Ruhestätte eines Martyrers Quirinus anzusehen ist, dessen Epitaph sich, allerdings nur bruchstückweise, noch vorgefunden hat. Dagegen sucht De Waal, wie mir scheint, mit grosser Wahrscheinlichkeit, nachzuweisen, dass die Basilika des hl. Sebastianus der Ort der Bergung beider Apostel ad Catacumbas war, und dass der Altar des hl. Fabianus, ehedem der einzige und Hauptaltar der Kirche, genauer bestimmt, die Stätte der Bergung war. Der letzte Ring in der Kette dieser Beweisführung fehlt freilich noch, da bisher die Ausgrabungen an dieser Stelle nicht stattfinden konnten.

Bekannt ist die Beziehung, in welcher die von De Rossi der schönen Crypta quadrata im Cömeterium des Praetextat gegebene Datirung und Bestimmung zu der Legende der angeblich 162 mit den Ihrigen hingerichteten Martyrin Felicitas steht. Die Führer'sche Untersuchung über die Felicitaslegende (Freisinger Programm von 1890; Lpz. 1891) war von der weitaus grössten Zahl der Kritiker, auch von mir (Repertor. 1892, XV 396) beifällig aufgenommen und wenigstens in ihren historischen Ausführungen gebilligt worden. Dagegen hat dann einer meiner früheren Schüler, Dr. Karl Künstle, Einsprache erhoben, indem er die Echtheit und Zuverlässigkeit der Passio Felicitatis zu vertheidigen sucht [22]); seine Schrift hat wieder eine Entgegnung Führer's hervorgerufen [23]), welcher kürzlich L. Duchesne (Bull. crit. 1894, 341) gegen Künstle Recht gegeben hat. Zu bedauern ist, dass beide Gegner hart und persönlich aneinander gerathen sind. Künstle's Ausführungen haben mich so wenig wie Duchesne überzeugt, indessen entbehren auch die »hagiologischen Studien« jenes des Verdienstes nicht und müssen immerhin als eine dankenswerthe Bereicherung der einschlägigen Litteratur bezeichnet werden. Viel

---

[21]) Dr. A. de Waal, Die Apostelgruft Ad Catacumbas an der Via Appia (III. Suppl.-Heft der Röm. Quartalschrift). Rom, 1894. Freiburg, Herder.

[22]) K. Künstle, Hagiographische Studien über die Passio Felicitatis cum VII filiis. Paderborn 1894.

[23]) Jos. Führer, Zur Felicitas-Frage. Leipzig (1894).

lieber als diesen Streit sähe ich beide Combattanten zur Förderung gemeinsamer Aufgaben verbunden [24]).

Mannigfach gestreift wird das Gebiet der christlichen Antiquitäten in den scharfsinnigen und stets belehrenden Untersuchungen von Franz Görres, der heute einer der besten Kenner der Ausgänge des römischen Reichs und der Anfänge der Barbarenreiche ist [25]).

Ein Werk, getragen von hohem Geiste und ausgebreitetster Gelehrsamkeit, das zwar unser Thema nicht unmittelbar berührt, aber doch auch sich der Aufmerksamkeit des christlichen Archäologen empfiehlt, ist E. Rohde's »Psyche«, dessen ersten Band ich hier XV 398 kurz anzeigte. Der zweite handelt vom Seelenglauben und Seelencult in den homerischen Gedichten, von der Entrückung der Insel der Seligen, den Höhlengöttern, der Bergentrückung, den Heroen, dem Cultus der chthonischen Götter, der Pflege und Verehrung der Todten, den Elementen des Seelencultes in der Blutrache und Mordsühne, den Mysterien von Eleusis, den Vorstellungen von dem Leben im Jenseits; weiter von dem Ursprung des Unsterblichkeitsglaubens, dem thrakischen Dionysosdienst, der dionysischen Religion in Griechenland und ihrer Einigung mit apollonischer Religion, der ekstatischen Nautik, der Kathartik und dem Geisterzwang, der Askese; von den Orphikern, der Stellung der Philosophie, der Laien (Lyrik: Pindar, die Tragiker), Plato's, der Philosophie und des Volksglaubens des späteren Griechenthums zur Lehre von dem Leben der menschlichen Seele nach dem Tode.

Der Punkt, auf welchem diese bedeutsamen Untersuchungen die christliche Alterthumskunde specieller berühren, scheint mir die Abhandlung über die Mysterien zu sein. Die Frage, inwieweit Sprache (Terminologie) und Organisation der ältesten Christengemeinden durch die Mysterien beeinflusst waren; ob und inwieweit ein Zusammenhang zwischen ihrer Bildersprache und ihrem epigraphischen Formular mit jenen griechischen Mysterien anzunehmen sei, ist erst kürzlich wieder eingehender erörtert worden: ausgetragen ist sie m. E. noch lange nicht. Die Erwähnung dieses Problems leitet mich hier zu einer anderen Publication über, welche im verflossenen Jahre einigen Staub aufgewirbelt hat.

Am 11. Januar 1894 hat Prof. Harnack der kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin eine Abhandlung des Dr. Gerhard Ficker in Halle a. S. über »den heidnischen Charakter der Abercius-Inschrift« vorgelegt, welche seither in den Sitzungsberichten (1894, V 87 f.) erschienen ist. Nachdem die Grabschrift des Abercius seit Jahrzehnten und nochmals kürzlich, in De Rossi's Inscr. II, 1, p. XIII, als das werthvollste aller altchristlichen Epigramme erklärt

[24]) Herr Dr. Führer ist eben, wie er mittheilt, mit einer an neuen Resultaten reichen Bearbeitung der sicilianischen Katakomben beschäftigt, deren Publication man mit Ungeduld erwartet.

[25]) Franz Görres, Kirche und Staat im Vandalenreich 429—534 (Deutsche Zeitschrift f. Geschichtswissenschaft, X, 1893, 15—70), Freiburg, 1893. — Ders., Kirche und Staat im Westgothenreich von Eurich bis auf Leovigild (466—567/69). (Theol. Stud., Jahrg. 1893, 708—734).

worden ist (»epigramma dignitate et pretio inter Christiana facile princeps«), musste ein Angriff auf den christlichen Charakter und Ursprung des Gedichtes, namentlich nach der glücklichen Wiederauffindung der Originalstele durch Ramsay und der Uebersendung derselben an den Papst durch den Sultan das allergrösste Aufsehen machen. Es erhoben sich in der That sofort Stimmen, welche, von sehr verschiedenen Seiten kommend, in der Verurtheilung des Ficker'schen Aufsatzes übereinstimmten. Victor Schultze erklärte unter den protestantischen Kritikern denselben als ein Spiel von Hypothesen (Theol. Litteraturbl. 1894, S. 18—19), De Rossi sprach trotz seiner gewohnten Milde und Zurückhaltung in der Beurtheilung fremder Leistungen doch von seinem Krankenlager aus das denkbar schärfste Verdict gegen Ficker aus (Bull. 1894, 69); wir haben dessen oben gedacht. L. Duchesne hat (Bull. crit. 1894, 117) den jungen deutschen Gelehrten die ganze Schärfe seines schneidenden Spottes empfinden lassen und schliesslich erklärt: »M. Ficker a sans doute voulu rire et dérider aussi l'académie de Berlin«. In der That ist die von De Rossi wie von Duchesne ausgehende Kritik viel schlimmer für die Berliner Akademie, als für Dr. G. Ficker. Dass ein junger Anfänger sich einmal vergaloppirt und den Einfällen seiner durch ein weitumfassendes und gesichertes Wissen noch nicht beruhigten Einbildungskraft nachgibt, ist an sich zu begreifen und soll zu keinem zu harten Vorwurf gegen einen übrigens talentvollen und strebsamen jungen Gelehrten geschmiedet werden, den wir auch hier bereits als einen braven und Gutes versprechenden Mitarbeiter begrüsst haben (Repert. XIII 466); viel bedenklicher aber ist, dass ein Gelehrter von Harnack's Ruf und Stellung unvorsichtig genug ist, eine Arbeit, gegen die doch von vorneherein sich sehr starke Einwendungen erheben liessen, der königlichen Akademie vorzulegen und zum Druck zu empfehlen. Darf man sich da wundern, wenn im deutschen Publicum nur zu oft davon die Rede ist, dass die Berliner Akademie zwar für jedes Fragment eines römischen Ziegels, der am Euphrat oder in Mauretanien gefunden wird, Interesse hat, für die Denkmäler des christlichen Alterthums und des deutschen Mittelalters aber vollendete Gleichgültigkeit an Tag legt?

Um aber auf die Aberciusinschrift zurückzukommen, so liegt die Sache doch nicht so ganz klar und einfach, als es nach den Ausführungen ihrer älteren Erklärer scheinen könnte. Ich halte unbedingt an dem christlichen Charakter des Denkmals fest, aber ich muss zugeben, dass sich der Anerkennung dieser Thatsache doch einige Schwierigkeiten entgegenstellen, auf welche hingewiesen zu haben Hrn. Ficker immerhin als Verdienst mag angerechnet werden. Den Autor des Epigramms unter den Verehrern der Cybele und des Attis zu suchen, war ein Missgriff, der Duchesne's Ironie einigermaassen verdient hat. Dagegen ist m. E. zuzugeben, was bereits von De Rossi betont worden ist, dass Anfang und Schluss der Inschrift nach älteren epigraphischen Formeln redigirt worden sind. Weiter kann auch ich mich nicht entschliessen, das βασίλισσαν der V. 8 auf die römische Kirche zu beziehen. Und endlich scheint mir der gesammte Tenor der Grabschrift auf eine ganz andere Lösung des Problems hinzuführen. Es ist von vornherein wahrscheinlich (auch

wenn es nicht positiv gemeldet wäre), dass das junge Christenthum namentlich im Orient manche Elemente in sich aufgenommen hat, welche den Zu- und Durchgang zu ihm ebenso auf dem Weg der Mysterien als der hellenischen Philosophie gefunden hatten. Ihnen mussten die Vorstellungen und die Terminologie der Mysterien noch lange anhaften. So gut als die Termini der griechischen Philosophie in die Sprache der Christen und ihre Litteratur eindrangen, so gut ist anzunehmen, dass auch die Mysterien in dieser Weise und nach dieser Richtung mögen eingewirkt haben. Das Epigramm des Abercius scheint mir noch unter dem Eindruck von Erinnerungen und mit Benutzung von Termini und Vorstellungen geschrieben zu sein, welche sein Urheber aus den Mysterien mitgenommen hatte. Die Untersuchung wird nach dieser Richtung auf einer breiteren Basis und mit Heranziehung des von Dietrich (Abraxas, Lpz. 1891, vgl. Repertor. XV 398) berührten monumentalen Materials wieder aufzunehmen sein.

Dem Ursprung des christlichen Kirchenbaues hat Dr. J. P. Kirsch eine neue gehaltvolle Abhandlung gewidmet [26]). In der Herleitung der Basilika lehnt er sich stärker als ich es für richtig halte an die Dehio'sche Hypothese an; auch sonst bin ich mit manchen Ausführungen des Verfassers nicht ganz einverstanden. Dem Verdienst der Schrift soll damit nicht der mindeste Abbruch geschehen. Ihre werthvollsten Abschnitte scheinen mir die über die Grab- und Reliquienkirchen vom 4.—7. Jahrhundert, über die Privatoratorien und über die innere Einrichtung und Ausstattung zu sein, wo die neuesten Funde der letzten Jahre gebührend benutzt werden. Wir hoffen, dem verdienten Verfasser noch recht oft auf diesem Gebiete zu begegnen.

Die ältesten Reste des Christenthums in deutschen Landen haben mehrfach Darstellung gefunden. Prof. Adalbert Ebner [27]) in Eichstätt hat diejenigen der Stadt Regensburg zusammengestellt: eine fleissige, von guter Schulung zeugende Arbeit. Unter den hier in Betracht kommenden Denkmälern nimmt der viel berufene Steinaltar in S. Stephan eine der ersten Stellen ein; der Verfasser setzt ihn in die Frühzeit des Mittelalters. Eine ähnliche Zusammenstellung verdanken wir einem Frankfurter Alterthumsfreund für die mittleren Rhein- und unteren Maingegenden [28]). Hier hatten bereits J. Becker und Münz mit ihren entsprechenden Sammlungen vorgearbeitet. H. Bartol hat aber das Verdienst, das ältere Material neu verglichen und durchgearbeitet und manche neue Funde beigebracht zu haben.

Ich glaube keine Unbescheidenheit zu begehen, wenn ich die inzwischen abgeschlossene Sammlung meiner »christlichen Inschriften der Rheinlande« als den namhaftesten Beitrag nach dieser Richtung aus den letzten Jahren hier

[26]) Dr. J. P. Kirsch, Die christlichen Cultusgebäude im Alterthum. Köln, 1893.

[27]) Adalbert Ebner, Die ältesten Denkmale des Christenthums in Regensburg (Separat-Abdruck aus den Verhandlungen des hist. Vereins der Oberpfalz und von Regensburg, XLV). Stadtamhof (1893).

[28]) Bartol, Herman, Die ältesten Spuren des Christenthums in der mittleren Rhein- und unteren Maingegend. Frankfurt a. M. 1894.

erwähne. Der im Jahre 1894 ausgegebene zweite Theil des zweiten Bandes umfasst die mittelalterlichen, dem Jahre 1250 vorausgehenden Inschriften der Erzstifte Trier und Köln, ausserdem die Indices zu dem ganzen Werke und die Prolegomena. Unter den Indices wird der die »Kunst« betreffende die Leser des Repertoriums vor Allem interessiren. Er zeigt den engen Zusammenhang der Epigraphik mit der älteren deutschen Kunstgeschichte. Die Prolegomena geben die nothwendigste Verständigung über die älteren Versuche von Sammlungen der rheinisch-christlichen Inschriften, über die meinige, ihren Inhalt und ihre Absichten [29]). Es war mein Plan, diese Prolegomena zu einer eingehenden Studie über die christliche Epigraphik des Rheinlandes auszugestalten. Genöthigt, den Abschluss des Werkes inmitten einer schweren, jeder Arbeit fast unübersteigliche Hindernisse entgegensetzenden Krankheit zu bewerkstelligen, musste ich vorläufig auf die Ausführung dieser Absicht verzichten.

In weite Kreise ist die Kunde von der Bereicherung gedrungen, welche unsere Kenntniss des Alterthums den ägyptischen Grabfunden verdankt. Namentlich ist die Geschichte der Textilkunst durch dieselben in ungeahnter Weise gefördert worden. Einer der verdienstvollsten Forscher auf diesem Gebiete ist Hr. Forrer in Strassburg, von dessen Werk über die aus dem Gräberfeld von Achmim stammenden Stoffe bereits Rep. XV 401 die Rede war. Hr. Forrer hat demselben zwei weitere Publicationen folgen lassen, in welchen eine grosse Anzahl altchristlicher Reste, hauptsächlich wieder aus dem Gräberfeld von Achmim-Panopolis, zur Beschreibung und Abbildung gelangten: so eine Reihe von Lampen, eucharistischen Tauben, Kreuzen, Stoffresten, der merkwürdige Kamm (Taf. XII) u. s. f. [30]). Die Ikonographie des Kreuzes und der Kreuzigung erfährt mehrfachen Zuwachs; ich unterlasse es, ausführlicher darauf einzugehen, da dieser Gegenstand in meiner »Geschichte der christlichen Kunst« soeben ex professo wieder abgehandelt worden ist. Gegen die archäologischen Ausführungen der Herren Forrer und Müller hätte ich einige Einwendungen zu erheben [31]); namentlich stimme ich hinsichtlich der Datirung einzelner Werke nicht mit ihnen überein. Bei dem Dunkel, welches über den ersten Jahrhunderten des Mittelalters liegt, fehlt es eben noch vielfach an festen Normen zur chronologischen Fixirung der einzelnen Denkmäler und Meinungsverschiedenheiten müssen hier auf Schritt und Tritt eintreten. Um so aufrichtiger erkenne ich an, wie reiche und bedeutsame Förderung die in den eben erwähnten Publicationen neu vorgelegten Funde, besonders die Reste liturgischer Gewänder, unserer Wissenschaft gebracht haben. Man kann der Fortsetzung dieser Bemühungen nur mit Spannung entgegensehen.

---

[29]) F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande. II. [2]. Freiburg i. Br. 1894.

[30]) Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis (nebst analogen unedirten Funden aus Köln etc.). Mit 18 Tafeln, 250 Abbildungen u. s. f. Strassburg i. E., 1893. 4°.

[31]) Robert Forrer und Gustav A. Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung. Mit 12 Tafeln, 83 Abbildungen u. s. f. Strassburg i. E. und Bühl, 1894. 4°.

Der Ikonographie der Stammeltern in der ältesten christlichen Kunst hat Arnold Breymann eine Untersuchung gewidmet, welche einen vortrefflichen Eindruck macht und uns hoffen lässt, dem Verfasser noch öfter auf unserem Gebiet zu begegnen [82]). Man kann das Nämliche von der Noack'schen [83]) Monographie über »Die Geburt Christi« sagen, obgleich, wie mir scheint, der Verfasser sich noch auf einem Standpunkt bewegt, welcher den Einfluss des Byzantinismus auf die abendländische Kunst überschätzt.

Diese grosse Frage des byzantinischen Einflusses ist in den zwei abgelaufenen Jahren bei uns in Deutschland hauptsächlich in meiner Schrift [84]) über die Wandgemälde von S. Angelo in Formis und in E. Dobbert's Entgegnung auf diese besprochen worden [85]). Dem Gegenstande, wie meinem hochverehrten Gegner, würde ich Unrecht thun, wollte ich das Thema hier nur obiter behandeln. Ich hoffe, sobald als es meine Kräfte erlauben, sei es in dem betreffenden Capitel meiner »christlichen Kunstgeschichte«, sei es in eigener Abhandlung, auf die Sache zurückzukommen, und mich mit den mir entgegengestellten Argumenten auseinanderzusetzen. Spruchreif scheint mir die Angelegenheit überhaupt augenblicklich noch lange nicht, namentlich nicht, so lange die Strzygowski'sche grosse Publication über die byzantinische Kunst nicht vorliegt. Doch darf schon jetzt hervorgehoben werden, eine wie grosse und erwünschte Bereicherung die christliche Ikonographie auch dieser neuesten Studie Prof. Dobbert's verdankt. Die byzantinische Frage wird auch mehrfach berührt und, durchaus in meinem Sinne, erörtert durch Leitschuh, dessen »Geschichte der karolingischen Malerei« den Bilderkreis der karolingischen Zeit eingehend und sorgfältig zusammenstellt und untersucht [86]).

Sowohl die Stilfragen als die Ikonographie sind bei einer anderen splendiden Publication betheiligt, welche wir dem Jesuiten P. Stephan Beissel verdanken. Auf 30 Tafeln hat derselbe in vorzüglichen Lichtdrucken der römischen Firma Danesi eine grosse Anzahl vaticanischer Miniaturen aus den verschiedensten Zeiten, vom 5.—15. Jahrhundert, vereinigt. Von vielen bedeutenden und kunstgeschichtlich wichtigen Werken der lateinischen wie byzantinischen Buchmalerei erhalten wir erst hier zuverlässige Proben. Der Text bringt dankenswerthe Mittheilungen über die betreffenden Handschriften. Eine zusammenhängende kunstgeschichtliche Würdigung des vorgelegten Materials

---

[82]) Arnold Breymann, Dr., Adam und Eva in der Kunst des christlichen Alterthums. Wolfenbüttel, 1893.

[83]) Ferdinand Noack, Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance. Im Anschluss an Elfenbeinwerke des grossherzogl. Museums zu Darmstadt. Darmstadt, 1894.

[84]) F. X. Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis (Sep.-Abdruck aus den Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen). Berlin, 1893. 4°.

[85]) E. Dobbert, Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis (eb. 1894, XV, 125. 211).

[86]) Franz Friedr. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen. Berlin, 1894.

fehlt freilich gänzlich und war auch nach Anlage der Sammlung nicht zu erwarten [37]).

Die Herder'sche Verlagshandlung, welche uns die Beissel'schen Miniaturen bietet, hat auch unterdessen den ersten Band einer »Christlichen Ikonographie« versandt, deren Verfasser ein württembergischer Geistlicher in St. Christina-Ravensburg, Hr. Pfarrer Heinrich Detzel, ist [38]). Was hier ein nicht an einem litterarischen Centrum lebender Freund von Kunst und Alterthum geleistet hat, ist durchaus anerkennenswerth. Das Buch ist im ganzen gut disponirt, verständig durchgeführt und entsprechend illustrirt. Es ordnet seinen Stoff nach dem üblichen Schema und bringt also nach einer Einleitung über ikonographische Zeichen und Symbole (wozu übrigens seltsamer Weise auch die Thierfabel und das Thierepos gezählt werden), die Ikonographie Gottes, der Jungfrau Maria, der guten und bösen Geister, der göttlichen Geheimnisse (richtiger sollte es heissen das Leben Jesu und Mariä), des jüngsten Gerichtes. Vor älteren Arbeiten kommt der Detzel'schen zu gut, dass sie die Ergebnisse der Katakombenforschung verwerthen konnte. Von einer wissenschaftlichen Untersuchung über Quellen und Entwicklung der christlichen Ikonographie, von einer scharfen Scheidung der verschiedenen Epochen derselben ist dagegen gänzlich abgesehen.

Von weiteren Beiträgen zur mittelalterlichen Ikonographie erwähne ich E. Schaumkell's Schrift über den St. Annencult [39]), geschrieben vom Standpunkt des protestantischen Theologen, der hiemit einen Beitrag zur Geschichte des religiösen Lebens am Vorabend der Reformation liefern will. Mit Benutzung der zahlreichen Vorarbeiten ist es dem Verfasser gelungen ein sehr reichhaltiges Material zusammenzubringen.

Julius von Schlosser's »Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst (Wien 1892 = Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechn., N. F., IV)« sind bereits im Repert. f. Kunstw., XVII, 448 f. besprochen worden. Die dort gerügten Mängel der Vertheilung des Stoffes sind unleugbar; das Material konnte in der That übersichtlicher geordnet werden. Aber das ist bei der Beigabe eines vortrefflichen alphabetischen Registers wie hier eine untergeordnete Sache. Worauf es ankommt, ist, dass uns hier für eine bestimmte Periode die Schriftquellen vollständig und mit musterhaftem Commentar zusammengestellt sind. Einzelnes lässt sich bestreiten (so erlaube ich mir den Herrn Verfasser aus Anlass seiner Aeusserung über die Barberinische Terracotta auf meine Untersuchung Röm. Quartalschr. VI, 1, 1892 zu verweisen, die ihn hoffentlich von dem christlichen Ursprung des Werkes überzeugen wird); im Ganzen bewährt sich in dem beigefügten Apparat durchweg

---

[37]) Vaticanische Miniaturen. Herausgegeben und erläutert von Stephan Beissel, S. J. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. Mit XXX Tafeln in Lichtdruck. Freiburg i. Br., 1893. 4°. Vgl. Repert. XVII, 213.

[38]) Heinr. Detzel, Christliche Ikonographie. I. Freiburg i. B., 1894.

[39]) Schaumkell, E. Der Cultus der hl. Anna am Ausgang des Mittelalters. Freiburg i. B., 1893.

eine sichere Kritik und eine hervorragende Kenntniss der in Betracht kommenden Epoche. Der Band wird stets zu den nützlichsten der Sammlung zählen.

Welchen Schatz für die Ikonographie des Mittelalters der »Hortus Deliciarum« der Herrad von Landsperg in sich schliesst, ist bekannt. Von der neuen Strassburger Ausgabe sind inzwischen, nach dem Tode des um die elsässische Kunstgeschichte so hochverdienten Canonicus Dr. Straub zwei neue Lieferungen erschienen (V und VI), welche, im Auftrage der »Gesellschaft für Erhaltung der hist. Denkmäler«, Hr. Abbé G. Keller besorgt hat[40]). Ich behalte mir vor nach Abschluss des ganzen Werkes auf dasselbe zurückzukommen und über die Art Bericht zu erstatten, wie die Herausgeber ihrer Aufgabe nachgekommen sind.

Zur Ikonographie des Mittelalters stehen weiter in Bezug die sorgfältige, an Resultaten nicht unergiebige Studie Kisa's über die vielbesprochenen Externsteine[41]); die mannigfachen Kunstvorstellungen des späteren Mittelalters behandelnden »Wallfahrtskirchen im Canton Luzern« von Zemp[42]); Haack's beachtenswerthe Disputation über die gothische Kunst in Landshut[43]); die eingehende Studie des Brixener Professors Bole über »Sieben Meisterwerke der Malerei«[44]), nämlich Overbeck's Triumph der Religion, van Eyck's Altarbild von Gent; Leonardo da Vinci's Abendmahl; Raphael's Disputa; A. Dürer's Allerheiligenbild; Michelangelo's und Cornelius' jüngstes Gericht. Gute Lichtdruck-

[40]) Hortus Deliciarum par l'abbesse Herrad de Landsperg. Réproduction héliographique d'une série de miniatures calquées sur l'original de ce ms. du 12e siècle. Texte explicatif par le Chanoine G. Keller. Strassburg, Trübner. 1893 bis 1894. gr. fol. Livr. V—VI. Dass dem Werke ein französischer Text beigegeben ist, muss als eine Ungehörigkeit streng getadelt werden. Ich erlaube mir noch auf eine andere Ungehörigkeit aufmerksam zu machen. Herr Keller sagt in dem »Avis au Lecteur« zu Lief. V: Straub habe gelegentlich einer Reise nach Paris eine Reihe von Pausen nach Herrad in der Bibliothèque nationale gefunden, welche aus der Sammlung des Grafen de Bastard stammten. In Wirklichkeit war ich es, der, die Herstellung der photographischen Reproduction des Cod. Manesse in Paris überwachend, dort anwesend war, als die Erben des Grafen de Bastard der Nationalbibliothek die von ihrem Vater genommene Copie des Hortus Deliciarum übergaben. Von Herrn L. Delisle darauf aufmerksam gemacht, habe ich meinem Freunde Straub Nachricht von dem ganz unerwarteten Zuwachs zu dem aus der Herrad erhaltenen Bildervorrath gegeben, worauf er sich selbst erst mit demselben bekannt machte. Ich würde diese Kleinigkeit nicht erwähnen, wäre die hier beliebte Entstellung des Sachverhaltes nicht für gewisse elsässische Kreise bezeichnend.

[41]) Anton Kisa, Die Externsteine. Bonn, 1893. (Sep.-Abdruck aus Bonner Jahrb., XCIV).

[42]) Jos. Zemp, Wallfahrts-Kirchen im Canton Luzern. Luzern, 1893. (Festschrift des hist. Vereins).

[43]) Friedr. Haack, Die Goth. Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Inaug.-Dissertation. München, 1894.

[44]) Franz Bole, Ueber Meisterwerke der Malerei, mit einer principiellen Erörterung über den Einfluss des Christenthums auf die Kunst. Brixen, 1893. 4°.

tafeln begleiten diese für die Freunde christlicher Kunst durchaus anziehenden Erörterungen. Dem Kunstfreund, welcher sich für Spanien interessirt, wird die »Rundreise in Spanien« unseres unermüdlichen Collegen Joh. Graus in Gratz willkommen sein[45]).

Zum Abschluss gelangt ist unterdessen auch E. Frantz' »Geschichte der christlichen Malerei«, deren zweiter Theil die Entwicklung »bis zur Höhe des neueren Stils« verfolgt, d. i. also, bis zum Zeitalter Raphael's und Dürer's[46]). Wie es scheint, liegt es nicht in der Absicht des Verfassers das Werk weiter fortzusetzen, obgleich doch auch noch spätere Zeiten etwas von christlicher Malerei zu vermelden wissen. Mein Urtheil über das Werk habe ich seiner Zeit ausgesprochen. Der zweite Band ist aber, wie mir scheint, erheblich werthvoller als der erste, und man wird manche Betrachtungen über die Hauptwerke christlicher Kunst in Italien nicht ohne Belehrung lesen. W. Fäh's »Grundriss der Geschichte der bildenden Künste« ist mit der 6. und 7. Lief. jetzt bis zur Malerei der Gothik vorgedrungen. In den letzten Lieferungen werden manche neue und gute Abbildungen geboten. Von allgemeineren Werken darf hier noch Goeler v. Ravensburg's »Grundriss der Kunstgeschichte« erwähnt werden, welcher, wenn auch in seiner knappen, auf die Bedürfnisse des Lernenden berechneten Form, auch der altchristlichen Epoche mit Erfolg gerecht zu werden versucht[47]).

Eine wie grosse Förderung das Studium unserer frühchristlichen Alterthümer durch die zuletzt in allen deutschen Staaten eingerichtete Inventarisation der Kunstdenkmäler findet, ist hier oft genug hervorgehoben worden. Unter den Fortsetzungen der letzten zwei Jahre muss namentlich Clemen's Kunsttopographie der Rheinlande hier mit Ehren genannt werden[48]). Seit meiner letzten Anzeige sind vom zweiten Bande die Lieferungen II (Essen) und III (Duisburg, Mühlheim a. d. Ruhr, Ruhrort), vom dritten I (Düsseldorf) und II (Barmen, Elberfeld, Remscheid, Lennep, Mettmann, Solingen) erschienen. Die Lieferung, welche das Stift Essen mit seinen kostbaren Schätzen der Goldschmiedekunst darstellt, wird hier als der Glanzpunkt der Publication erscheinen müssen, von der man nur wünschen kann, dass sie rüstig vorwärts schreiten und sich bald den grossen Centren der rheinischen Kunst, Köln, Aachen, Trier nähern möge. Auch die württembergische und bayrische Kunststatistik geht weiter, von unserer badischen hoffe ich demnächst den IV. Band (Kreis Lörrach) in Druck geben zu können; zugleich wird an dem Kreise

---

[45]) Joh. Graus, Eine Rundreise in Spanien. Ein Führer zu seinen Denkmalen, insbesondere der christlichen Kunst. Mit zahlreichen Illustrationen. Würzburg (1894, Wörle'sche Sammlung).

[46]) Erich Frantz, Geschichte der christlichen Malerei. 2 Bde. Freiburg i. B., 1894.

[47]) Frdr. Freih. Goeler von Ravensburg, Grundriss der Kunstgeschichte. Ein Hülfsbuch für Studierende. Auf Veranlassung der kgl. preuss. Unterrichtsverwaltung verfasst. Berlin, 1894.

[48]) Paul Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. I—III. Düsseldorf, 1891—94.

Mosbach Seitens Prf. Dr. von Oechelhäuser gearbeitet. Unausgesetzt ist unser trefflicher Freund Rahn mit der als Supplement des Schweizerischen Anzeigers erscheinenden Kunststatistik der Schweiz beschäftigt, von der die Tessinschen Monumente auch in einer prächtig ausgestatteten italienischen Ausgabe erschienen sind und jetzt auch der Canton Solothurn vorliegt[49]).

Von Dehio's und Bezold's grosser Publication ist unterweilen der IV. Band des Atlasses (Taf. 361—445) ausgegeben worden; der Text dazu fehlt bisher. Dieser Band begreift einen grossen Theil der wichtigsten Monumente der Früh- und Hochgothik. Die hier gebotenen Aufnahmen, ebenso ausgezeichnet durch Genauigkeit wie Vollständigkeit, müssen mit grösstem Danke begrüsst und als unentbehrliche Grundlage für jede fernere Behandlung der Baugeschichte des Mittelalters bezeichnet werden.

Unter den Zeitschriften hat die »Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde« weitaus am meisten auf unserem Gebiete gearbeitet. Der VII. Jahrgang (1893) brachte Strzygowski's Miscellen (über die Weihinschrift Theodosius' d. Gr. am goldenen Thor zu Constantinopel, C. J. G. L. III 735; über ein Grabrelief mit der Darstellung der Orans aus Kairo in der Sammlung W. Golenischeff zu Petersburg; über die Maria-Orans in der byzantinischen Kunst); Stevenson berichtet über Entdeckungen in S. Maria in Cosmedin; Ehrhard (Würzburg) über das griechische Kloster Mar-Saba und dessen Bibliothek. Es folgen p. 80 Mittheilungen über die Ausgrabungen und das Museum zu Salona, unter anderem über einen im dortigen Franciscanerkloster stehenden Sarkophag des 4. Jahrhunderts mit dem Durchgang durchs rothe Meer (Garrucci Tar. 309a); ferner über einen Besuch der Cultores Martyrum in den am Fuss des Soracte gelegenen Ortschaften Cività Castellana, Nepi und S. Elia. — p. 245 bespricht De Waal die antiken Reliquien der Peterskirche, darunter die bekannte Crux Vaticana des Kaisers Justinus; p. 234 Cozza-Luzi eine in Bolsena gefundene Matrize zur Herstellung wächserner Agnus Dei. — Im Jahrgang 1894, VIII bringt Grisar eine Untersuchung über die Kreuzigung auf der Holzthüre von S. Sabina (p. 1); Kulakowski (p. 49. 309) eine solche über die altchristliche Grabkammer aus dem Jahre 491 in Kertsch (nicht zu übersehen für die Entwicklung des Kreuzes). — Bemerkenswerth für die Geschichte der Domitilla-Katakombe ist Schäfer's Beitrag über die Acten der hhl. Nereus und Achilleus (p. 89). — Wilpert (p. 121) über die von ihm in der Capella greca der Katakombe von S. Priscilla aufgedeckten Gemälde, besonders die schon erwähnte Fractio panis, betreffs deren wir einer ausführlichen Monographie des glücklichen Entdeckers entgegensehen. — De Rossi (p. 131) über die in Gestalt von Ornaten abgebildeten Martyres Virgines auf einem Epitaph in Terni. —

[49]) G. R. Rahn, I Monumenti Artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino. Traduzione con aggiunta all' originale tedesco eseguita pur cura del dep. della pubbl. educazione, da Eligio Pometta. Bellinzona, 1894. — R. Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Solothurn. Im Auftrage der Eidgenössischen Landesmuseums-Commission beschrieben, unter Mitwirkung von R. Durrer, K. Meisterhans, Jos. Zemp. Zürich 1893 (aber 1895 ed.).

Marucchi (p. 134) über das jetzt im Paviment von S. Maria in Monterone wieder aufgetauchte Epitaph der Anicia Faltonia Proba. — Bonavenia (p. 138) über die neuen Ausgrabungen im Cömeterium S. Hermetis. — De Waal (p. 144) über das Moraspiel auf den Darstellungen der Verloosung des Kleides Christi, (p. 146) über die Bluttaufe (?) auf einer altchristlichen Inschrift und (p. 148) über die Ausgrabungen in S. Emmeram zu Regensburg, wo hinter dem Hochaltar ein anscheinend altchristlicher Sarkophag zum Vorschein kam. — p. 155 wird aus den »Notizie degli scavi« eine Anzahl in den Katakomben von Syrakus gefundener Inschriften nach Orsi (s. o.) mitgetheilt. — S. 293 verbreitet sich ein vor Jahren geschriebener, aber jetzt erst publicirter Aufsatz Otte's und Aus'm Weerth's über zwei frühmittelalterliche Windrosen. — p. 329 und Taf. VI gibt De Waal die dankenswerthe (erste) photographische Wiedergabe der vielberufenen Aberciusinschrift. — Kirch publicirt (p. 332) eine altchristliche Inschrift aus S. Eucharius bei Trier, welche nach Abschluss meines Inschriftenwerkes zu Tage getreten ist. — p. 337 gibt De Waal Nachrichten über die Ausgrabungen in S. Sebastiano, p. 341 Kaufmann solche über ein altchristliches Palliotum im Museum zu Berlin (mit Petrus und Paulus im Paradiesesgarten; Grabfunde aus Aegypten).

Die »Zeitschrift für Christliche Kunst« bot 1893 VI: 3 Keppler über neuentdeckte vorromanische Wandgemälde, die seither im Zusammenhang mit Reichenau vielbesprochenen Fresken in Burgfelden, über welche wir demnächst eine monographische Abhandlung zu erwarten haben. — Effmann (S. 181) über die Glocken der Liebfrauenkirche zu Münster i. W. — St. Beissel über die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco in Venedig (S. 231. 267. 363). — 1894, VII: Effmann, Romanisches Weihwasserbecken auf dem Petersberg bei Fulda (S. 4). — Atz, Ein altes Vortragkreuz im Museum zu Bozen (S. 35). — Beissel, Ein Sacramentar des 11. Jahrhunderts aus Fulda (S. 65); die in Göttingen bewahrte Hs. ist durch ihre die Sacramente wiedergebenden Darstellungen besonders interessant. — Effmann, Glocken der Marienkirche in Rostock (S. 81. 119). — v. Czihak, Die kirchliche Kunst auf der Königsberger Ausstellung 1894 (S. 137). — Hummel, Alte Wandmalereien in der Heiligengeistkapelle zu Kempen a. Rh. (Jüngstes Gericht des 15. Jahrhunderts, S. 150). — Savel's Hungertücher (S. 181). — Effmann, Die Altarmensen in der Klosterkirche von Altenryf (Hauterive) i. d. Schweiz (S. 193). — Endres, Das Domportal in Regensburg (S. 257).

»Der Kirchenschmuck« (Blätter des christlichen Kunstvereins der Diöcese Seckau). Der Grazer Prof. Joh. Graus brachte in seinem XXIV. Jahrg. (1893) mannigfache Mittheilungen über Altäre (S. 98, 136, 137, 147, 133), Ambonen (S. 6), das Baptisterium zu Concordia (S. 86); die Darstellungen der hl. Barbara (S. 128); im XXV. Jahrg. (1894): über den Taufstein von S. Maria Magg. in Triest; S. Anna selbdritt (S. 25); Sacramentshäuschen in Steiermark (S. 56); das Einhorn und seine Jagd in der mittelalterlichen Kunst (S. 73; dankenswerthe Mittheilung über die Altarbilder in Klagenfurt und Friesach; im Uebrigen berücksichtigt der Aufsatz die über den Gegenstand bestehende Litteratur nicht); Schnerich, Ueber eine Elfenbeintafel des

Museums zu Linz (Majestas Domini — Himmelfahrt Christi — Maria mit den Aposteln und der Inschrift: Sancta Maria cum omnibus sanctis apostolis intercede pro Salomone Episcopo; offenbar soll Bischof Salomon III. von Constanz 890—920 gemeint sein. Die Tafel ist, wie es Dr. Schnerich sehr gut darlegt, eine offenbare und zwar moderne Fälschung nach der bekannten Tutilotafel in S. Gallen [vielleicht mit Zuhülfenahme des Petershauser Portals, Kraus, Christl. Inschr. d. Rh. II Nr. 66]). — Graus gibt ausserdem reiche Notizen aus seinen italienischen, speciell sicilianischen Reisejournalen.

Das bis zu seiner Berufung nach Freiburg von meinem Collegen Professor Dr. P. Keppler so wacker redigirte, jetzt in die Hände seines Bruders, des Pfarrers Keppler in Freudenstadt übergegangene »Archiv für christliche Kunst« hat auch in den letzten zwei Jahren werthvolle Beiträge zur christlichen Alterthumskunde und Ikonographie gebracht, wenn auch, wie dies in der Natur der Sache liegt, die spätmittelalterlichen Denkmäler neben Fragen der praktischen Uebung in den Vordergrund treten. Ich erwähne Keppler's schätzenswerthe und durchaus wohlbegründete Ausführungen über die in ihrer Beziehung zu Reichenau so merkwürdigen Wandgemälde in Burgfelden (1893, XI 1, 13, 73); die Mittheilungen über das neu angelegte bischöfliche Museum in Rottenburg (1894, XII 1, 85); Nachrichten über in Württemberg gefundene alte Wandmalereien (Unterjesingen, Endingen, Englstatt, Ehestetten, Feldstetten).

Das »Diöcesan-Archiv von Schwaben« (Beiblatt zum »Pastoralblatt der Diöcese Rottenburg«), welches hier und da Beiträge zu unserem Gegenstand brachte, ist mit dem Jahrgang X (1893) eingegangen. Dagegen besteht noch die »Christliche Akademie«, Organ des Vereins »Christliche Akademie zu Prag«, welche in der That unter den Deutschen Böhmens eine gute Einwirkung auszuüben scheint. Diese Blätter verfolgen mit warmer Theilnahme die Bewegung auf dem Gebiete der christlichen Archäologie und bringen ihren Lesern wissenswerthe Neuigkeiten aus demselben zur Kenntniss.

In dem von dem Breisgauer Verein »Schau ins Land« herausgegebenen Organ (1894) hat Hr. Prof. Dr. Marc Rosenberg in Karlsruhe eine Studie über das Kreuz von S. Trudpert veröffentlicht, in welcher dieses Kreuz als das bedeutendste und älteste unter den uns erhaltenen Werken der Niellodecoration namentlich nach der technischen Seite untersucht und geschildert wird. Die Abhandlung verdient alles Lob, wenn auch der Verfasser in der Annahme irrt, dass ausser ihm nur Corn. Bock (Christl. Kunstbl. Freiburg 1873, 73) über das Denkmal geschrieben habe. Das S. Trudperter Kreuz ist bereits in der 1892 ausgegebenen 1. Abtheilung des II. Bandes meiner »Christl. Inschriften d. Rh.« Nr. 92 abgebildet und soweit es der Zweck der epigraphischen Sammlung mit sich brachte, erörtert worden. Vgl. jetzt auch meine Anzeige A. Z. 1895, Nr. 41 B.

Die »Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland« brachten 1893 (Heft LXXXXIV) C. Mehlis' Beiträge zur mittelrheinischen Alterthumskunde; Kisa's oben erwähnten, auch separat erschienenen Aufsatz über die Externsteine; Feith eb. 143 Berichte über ein Lavacrum des 12. Jahrhunderts aus der Umgegend von Groningen in den Niederlanden (das-

selbe bietet die Personificationen der Tugenden und Laster und zählt zu der Classe der von Aldenkirchen und Béthune seiner Zeit beschriebenen Schüsseln, wie sie in Xanten, Trier und Aachen erhalten sind); 1894 (XCV) 121 Rath, Ueber die Königspfalzen der Merowinger und Karolinger (Dispargum = Duisburg); S. 181 Arendt, Ueber den sog. Dingstuhl auf dem Marktplatz zu Echternach. — Zu den Mehlis'schen Ausführungen über die Burg Schlosseck in der Pfalz (LXXXXIV 65) bemerke ich, dass die dort wie B. J. LXXXII 226. 229 mitgetheilten angeblichen Inschriften und Daten des 13. Jahrhunderts eine zweifellose Fälschung sind, wie ich das bereits in meinen »Christl. Inschr. d. Rh.« II, 2, 336 ausgesprochen habe. Dass eine so geachtete Zeitschrift wie die B. J. derartige Dinge unbeanstandet abdrucken konnte, war allerdings ein starkes Stück und kann nur mit der dilettantenhaften Leitung des Vereins durch den verstorbenen Schaaffhausen erklärt werden. Nachdem der Verein in Geh. Rath Prof. Dr. Bücheler endlich wieder einen bedeutenden Philologen und Epigraphiker zum Präsidenten erhalten hat, wird die auch sonst vermisste strengere Controle der Beiträge nichts mehr zu wünschen lassen.

Das von Heinr. Merz redigirte »Christliche Kunstblatt« bot 1893: Vict. Schultze, Altchristliche Lampen aus Athen (Nr. 2). — Wernicke, Die bildliche Darstellung des Glaubensbekenntnisses (Nr. 2 ff.) — 1894: Gradmann, Ueber frühchristliche Bilderbibeln (Nr. 2 ff.). — Vict. Schultze, Die Anfänge der klösterlichen Baukunst (Nr. 5: will die frühmittelalterliche Klosteranlage auf ägyptische Vorbilder zurückführen). — Gradmann, Ueber den ersten Congress für christliche Archäologie in Spalato 20.—22. Aug. 1894 (Nr. 10).

Das »Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst« brachte 1893 (XIII) Nr. 69 einen der »K. Volksz.« entlehnten und nicht exacten Bericht über die bei S. Ursula gefundene Inschrift einer virgo [no]mine Ursula; weiter 1894 Nr. 13 Mittheilung H. Lehner's über sieben neue altchristliche Inschriften, welche bei Trier aufgedeckt worden und auf welche ich seiner Zeit in den Supplementen zu meiner Sammlung zurückzukommen hoffe; Nr. 141 einen dem »Mainzer Journ.« entnommenen Bericht (Fr. Schneider's) über einen in S. Stephan in Mainz gefundenen Steinsarg mit metrischer Inschrift (12. Jahrhundert).

Aus dem »Repertorium f. Kunstwissenschaft« gehören hierher: XVI 417 Dehio, Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustils; XVII 10 Frz. Wickhoff: Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna; 128 Graf, Zur Entwicklungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika.

Ueber den im August zu Spalato abgehaltenen Congress für christliche Archäologie liegt noch kein officieller Bericht vor; ich behalte mir daher vor, seiner Zeit auf die Berathungen und Beschlüsse dieser Versammlung zurückzukommen. Sollte die angeregte Herstellung eines den heutigen Anforderungen entsprechenden Thesaurus der altchristlichen Sculpturwerke (warum nicht auch der Wandmalereien und Mosaiken?) und einer die österreichischen (und bayrischen?) Lande umfassenden Sammlung der altchristlichen Inschriften zu Stande kommen, so hätte dieser Congress schon darum nicht

umsonst getagt. Auch sonst wird es an nützlichen Anregungen nicht gefehlt haben, und es darf wohl auch mit Gradmann a. a. O. rühmend hervorgerufen werden, dass hier die gemeinsame Liebe und Begeisterung für eine schöne Sache Männer von sehr verschiedener confessioneller Richtung friedlich zusammengeführt und zusammengehalten hat. Der nächste Congress soll auf August 1895 nach Ravenna berufen sein. Ist das wirklich der Fall, so kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, dass das so unpraktisch als möglich wäre. Jedermann weiss, dass Ravenna schon zu gewöhnlichen Zeiten für den Fremden ein gefährliches Fiebernest ist; im August, mitten in der Zeit, wo die Malaria in den Niederungen der Küste überall herrscht, nach Ravenna gehen, heisst seine Haut muthwillig zu Markte tragen.

Congresse dieser Art haben nur einen Werth, wenn diejenigen Fachgelehrten, welche berufen sind mitzureden, zusammenkommen, um das zu berathen oder ins Werk zu setzen, was momentan einem bestimmten Gebiete noth thut oder sich als gegebene Aufgabe für die wissenschaftliche Arbeit nahe legt. Alles Andere, was sich bei solchen Congressen an Festlichkeiten, Schaustellungen, Redeübungen, sog. archäologischen Promenaden einzustellen pflegt, ist nicht bloss Nebensache, sondern meist nur hinderlich und schädlich. Darum hat es auch keinen Werth, solche Versammlungen an Orten anzuberaumen, wo die ganze Aufmerksamkeit durch Zahl und Bedeutung der hier gebotenen Monumente abgezogen wird. Congresse haben nicht dem Studium der localen Alterthümer und Sehenswürdigkeiten, sondern der sachlichen Berathung ganz bestimmter Gegenstände zu dienen. Da diejenigen Personen, auf deren Anwesenheit es ankommt oder ankommen sollte, zu weiten Spazierfahrten und Vergnügungsreisen meist keine Zeit haben, so sollten des weitern Congresse an Orten stattfinden, welche von den maassgebenden Theilnehmern leicht und rasch erreicht werden können — auf die nicht maassgebenden kommt es gar nicht an, ihre Gegenwart ist weit mehr Last und Hemmniss als Förderung. Der Congress für christliche Archäologen sollte demnach auf den Confinien der in Betracht kommenden Länder, das sind aber Italien, Frankreich, Deutschland und Oesterreich, stattfinden: Luzern, allenfalls Mailand, wäre der gegebene Versammlungsort. Ebenso ungeschickt wie der Ort ist die Zeit, zu welcher diese Congresse bis jetzt zusammenberufen worden sind. Der August ist dafür ungefähr der denkbar ungeeignetste Monat, während sich aus allbekannten Gründen, die einer Erörterung nicht bedürfen, März und April, September und October empfehlen dürften.

Freiburg i. B., 28. Januar 1895. *Franz Xaver Kraus.*

Allgemeines Künstler-Lexicon. Dritte, umgearbeitete Auflage, vorbereitet von **Hermann Alexander Müller,** herausgegeben von **Hans Wolfgang Singer.** Erster Halbband (Aachen — Cossin). Frankfurt a. M., Rütten u. Loening, 1894. 288 S.

Da das Nagler'sche Künstler-Lexicon — nicht genug zu bewundern als Arbeit eines Mannes — veraltet ist, und die gross angelegte Umarbeitung dieses Werkes leider in den Anfängen stecken blieb, so ist der Kunstforscher

öfters gezwungen kleinere Lexica zu befragen, die in erster Linie für das Laienpublicum bestimmt sind. Deshalb sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass von dem verbreitetsten Künstlerlexicon in deutscher Sprache, dem handlichen, wohlfeilen, dreibändigen Werke von Seubert die dritte Auflage soeben erscheint. Der erste Halbband liegt vor. Die Bearbeitung hatte H. A. Müller übernommen, der nach anderen kunstlexicographischen Arbeiten für die Lösung der Aufgabe geeignet schien. Nachdem er von der Ausführung durch den Tod abgerufen worden war, hat ein jüngerer Forscher, der am Dresdener Kupferstichcabinet thätige H. W. Singer, die Mühe auf sich genommen. Für den vorliegenden Halbband trägt im Wesentlichen Müller die Verantwortung. Eine Vergleichung des Textes der dritten Auflage mit der zweiten zeigt, dass der Stoff in allen Theilen sorgsam durchgearbeitet und sehr stark ververändert worden ist. Obwohl namentlich im Gebiete der modernen Künstler sehr beträchtliche Ergänzungen einverleibt wurden — Müller verfolgte fleissig die Ereignisse im Kunstleben unserer Tage —, so gelang es doch dem Werke seinen knappen Umfang zu bewahren. Kürzungen der sehr wortreichen Beurtheilungen Seubert's glückten. Ob Urtheile überhanpt in ein derartiges Lexicon gehören, darüber kann man streiten. Auf sie scheint auch der jüngere Herausgeber nicht verzichten zu wollen. Und jedenfalls sind einige — offenbar vor ihm herrührende begründete — Abschätzungen moderner Meister (Carstens' z. B. und Cornelius') eher willkommen und nützlicher, als die von Seubert und Müller ausgetheilten Censuren.

Dass jetzt die in der zweiten Auflage vorhandenen — freilich mangelhaften — Litteraturangaben ganz ausgeschieden sind — nur einige Monographien werden namhaft gemacht —, rechne ich nicht unter die Vorzüge der neuen Auflage. Gerade durch Litteraturnachweise kann ein derartiges Nachschlagewerk sich nützlich machen. Den Monogrammen dagegen, die, incorrect und unvollständig, der früheren Auflage nicht zur Zierde gereichten und die nicht wiedergekommen sind, werden keine Thränen nachgeweint werden. Man sucht sie hier nicht.

Den gewaltigen Stoff in drei Bände zu zwängen, auf dem weiten Gebiete mit den wichtigsten Ergebnissen der Forschung vertraut zu sein, ist eine so schwere Aufgabe, dass es gerechter ist, das Gebotene mit Dank für die muthigen Lexicographen anzunehmen, als nach den unvermeidlichen Irrthümern und Lücken auszuspähen. *F.*

Architektur.

Arthur Merghelynck, Hôtel Merghelynck à Ypres (1774—1776), Flandre occidentale. Ypres 1894. Trente vues en photographie par Hector Heylbroeck. in fol.

Das Hôtel Merghelynck ist ein ausgedehntes Gebäude, das in Ypern an der Ecke der rue des Fripiers und der rue de Lille liegt und seine Façade von zwölf Fenstern Breite der erstgenannten Strasse zuwendet. Das im flämischen Geschmack gehaltene Aeussere zeigt nur dürftigen Schmuck. Von weit grösserer Bedeutung ist dagegen das Innere und eines der lehrreichsten

Beispiele für denjenigen, der die Verbreitung des Stils Ludwig's XVI. über die Grenzen Frankreichs und seine Anpassung an den Geschmack der verschiedenen Länder verfolgen will. Es ist gewiss, dass er in Flandern eine beinahe ebenso eigenartige Physiognomie annahm wie in England, Deutschland und Italien.

Herr Arthur Merghelynck, dessen Vorfahren dieses Hôtel errichteten, das vor wenigen Jahren in seinen Besitz überging, ist damit beschäftigt, es in seinem ursprünglichen Zustand wiederherzustellen. Er gibt uns heute in einem bloss in 75 Exemplaren gedruckten Album eine ausserordentlich werthvolle Darstellung des Ganzen und einen nicht minder interessanten historischen Text, da er als gelehrter Heraldiker und Archivar in der Lage war, aus den ausgiebigsten Quellen zu schöpfen, die wohl werth sind, besser gekannt zu werden.

Begonnen 1774, just im Jahr der Thronbesteigung von Ludwig XVI. und zwei Jahre später vollendet, hatte der Bau als Architekten einen Meister aus Lille, Thomas François Joseph Gombert, der 1725 geboren, in Paris Schüler des Pierre de Vigny, Architekten des Königs, war. Gombert, von dem seine Geburtsstadt noch einige schöne Hôtels aufweist und dessen Namen eine Strasse von Lille trägt, starb im Jahre 1801. Es folgt als Bildhauer Antoine Joseph Deledicque, der 1747 gleichfalls in Lille geboren war. Er führt reizende Sopraporten aus mit Guirlanden und Schäferattributen, während die Vasen das Werk eines Fidèle Archange Joseph Lautun sind, der 1744 in Lille geboren war und 1827 ebenda starb.

Die hübschen Marmorkamine gehören einem andern Liller, J. Jonniau, während die Medaillons von Ludwig XIV., Ludwig XV. und der Marie Leczinska, die einen der Salons in dem ersten Stockwerk schmücken, von einem Bildhauer aus Valenciennes, Grégoire Joseph Adam, herstammen, der, 1777 geboren, 1820 in Ypern stirbt.

Nur zwei Meister aus Ypern betheiligen sich am Schmuck des Hôtel Merghelynck: Jacques Beernaert, der von 1775 bis 1790 arbeitete, für die Treppenrampe und Arnould Conrad Swaegher (1703—1784) für die Balcons aus Schmiedeeisen.

Der Hof des Hôtels ist mit einer grossen Vase aus weissem Marmor geschmückt. Das Stück ist nicht ohne Stil; nach römischer Art zeigt es Cherubimköpfe, die mit Fruchtguirlanden verbunden sind. Herr Merghelynck versichert, dass dieser Vase eine Zeichnung von Rubens zu Grunde liegt und dass sie bestimmt war, einen Altar der Kirche von N. D. de la Chapelle zu Brüssel zu zieren, dass sie später nach der Kirche S. Josse ten Noodt kam und dass, als diese zerstört wurde, um einem anderen Bau Platz zu machen, es ihm gelungen sei, das Stück zu erwerben. Da wir diese Herkunft der Vase nicht controlliren können, nehmen wir sie mit Vorbehalt an; so viel ist sicher, dass sie dem 17. Jahrhundert angehört. *H. H.*

Sculptur.

Giovanni Pansa, Silvestro di Sulmona detto l'Ariscola, scultore architetto del sec. XV, e le sue monumentali opere esistenti in Aquila degli Abruzzi. Notizie e documenti. Lanciano, 1894. gr. 8°. 22 S.

Der um die Klärung der Kunst- und Künstlergeschichte seiner Vaterstadt Sulmona bisher schon mannigfach verdiente Verfasser des vorstehenden Schriftchens hat es sich darin vor allem zum Zweck gesetzt, die Frage der Provenienz des Künstlers, über den es handelt, auf Grund urkundlicher Beweise endgültig zu lösen. Aus drei in dem Notariatsarchiv von Aquila aufgefundenen und hier zuerst mitgetheilten Verträgen über die Ausführung von Bildhauerarbeiten durch unsern Meister liefert er den unbezweifelbaren Beweis, dass derselbe der Sohn eines Jacopo und aus Sulmona gebürtig gewesen sei. In keiner dieser officiellen Urkunden wird er mit dem früher für ihn durch spätere Localschriftsteller aufgebrachten Namen Silvestro dell' Aquila oder Silvestro d'Ariscola bezeichnet: gewiss stammt aber der erstere von dem langen Aufenthalt, den der Künstler in Aquila, wo er vielfach beschäftigt war, und vielleicht auch das Bürgerrecht erwarb, genommen hatte (er selbst zeichnet eine seiner Arbeiten als Opus Silvestri Aquilani), während der Verfasser für den zweiten der ihm beigelegten Zunamen nur den vermuthungsweisen Grund anzugeben weiss, er könnte daher rühren, dass Silvestro, wie dies durch gleichzeitige Documente erwiesen erscheint, lange Zeit im Hause der Barone Alfieri, Herrn des Schlosses von Ariscola oder Arischia gelebt habe. Dass wenig spätere Chronisten, wie z. B. Caprucci (citirt bei Leosini, Monumenti storici ed artistici della città di Aquila, p. 187) den Meister auch als Maler thätig sein lassen, rührt übrigens von einer Verwechslung seiner Person mit derjenigen des mit ihm zu gleicher Zeit in Aquila vorkommenden Malers Silvestro di Giacomo di Paolo della Torre, von Mailänder Abstammung, her. Und dass gleichzeitig mit ihm an seinen Werken auch ein Schüler des Meisters mit Namen Salvatore dell' Aquila mitgearbeitet habe, ist durch keinerlei urkundliches Zeugniss, sondern nur durch eine, im Original gar nicht mehr vorhandene, vielleicht auch missverständlich copirte Stelle der Aufzeichnungen des allerdings gleichzeitigen Chronisten Pico (bei Leosini a. a. O.) überliefert. Wie wenig Glauben übrigens den eben angeführten Localgeschichtsschreibern beizumessen sei, erhellt auch daraus, dass beide unsern Silvestro (der eine auch seinen Schüler Salvatore) am Triumphbogen Alfonso's I. im Castelnuovo zu Neapel mitarbeiten lassen, ja Caprucci sogar behauptet, der Name unseres Meisters sei auf Geheiss des Königs in den Fries des genannten Monuments eingemeisselt worden »come oggi si può leggere a grosse lettere« (wovon indess gar keine Spur vorhanden ist!). Dass hier eine Verwechslung mit einem andern Bildhauer aquilanischen Ursprungs, nämlich mit Andrea dell' Aquila vorliegt, ist mehr als wahrscheinlich: sein Name kommt in den urkundlichen Zeugnissen unter den übrigen am Triumphbogen betheiligten Künstlern vor, nicht aber derjenige Silvestro's oder gar seines apokryphen Schülers Salvatore.

Von den Werken unseres Silvestro di Sulmona nun verzeichnet der

Verfasser auf Grund urkundlicher Zeugnisse die folgenden: Am 12. Febr. 1476 wird ihm für die Kirche von Tornimparte gegen eine Entlohnung von 20 Ducaten ein Relief des hl. Jacobus in Auftrag gegeben (das Werk ist nicht mehr vorhanden, die Nachricht über dasselbe die älteste, die von dem Meister berichtet). Am 15. Sept. des gleichen Jahres finden wir Silvestro an einem pompösen Grabmal für den Cardinal Agnifili beschäftigt; die Arbeiten daran reichen über einen Zeitraum von mehr als drei Jahren hinaus. Heute ist davon im Dom S. Massimo zu Aquila nur der Sarkophag mit der liegenden Gestalt des Todten erhalten, während die Reliefs der Madonna und der hhl. Maximus und Georg verloren gegangen sind. Aus dem Jahre 1478 stammt die Holzstatue des hl. Sebastian in der Chiesa del Soccorso zu Aquila, um 50 Ducaten gearbeitet (Tabernakel und Reliefs dazu, die im Vertrag erwähnt werden, sind nicht mehr vorhanden), und aus dem Jahr 1489 eine eben solche der Madonna mit Kind, um 54 Ducaten für eine Kirche zu Ancarano ausgeführt, aber auch nicht mehr existirend. — Es fehlt ein urkundliches Zeugniss für die Autorschaft Silvestros an dem Grabmal der Gräfin Montorio-Camponeschi in S. Bernardino zu Aquila (1496); manche wollen es dem Andrea dell' Aquila, Schüler Donatello's (s. Milanesi, Doc. sanesi II, 300) zuschreiben, von dem uns indess über den Zeitpunkt seines Weggangs aus Neapel hinaus im Jahr 1458 jede Nachricht fehlt, während wir eben Silvestro in den nächsten Jahren (1500—1505) an der »Cassa« des hl. Bernardin in der gleichen Kirche durch das urkundliche Zeugniss des Testamentes des Notars Nanni, der das Werk um 20000 Goldducaten errichten liess, beschäftigt finden.

In diesem Werke nun, einem Freibau in zwei Stockwerken über dem Sarkophag, mit Heiligenstatuen in den Nischen der Seitenpilaster und einem grossen Relief der Madonna mit dem hl. Bernardin und Giovanni Capistrano im Lünettenfelde der Vorderseite, und mit reichem über alle Glieder ausgebreitetem Arabeskenschmuck, gibt sich Silvestro durchaus als Adepten der römischen Skulpturschule am Ausgang des Quattrocento, etwa aus der Werkstatt Andrea Bregno's, zu erkennen. Von unmittelbarer Beeinflussung durch die Florentiner Bildhauer, als deren Schüler ihn Cicograra hinstellt, ist daran auch nicht die Spur zu bemerken. Von viel grösserem künstlerischem Werthe ist das Grabmal Montorio-Camponeschi. Auch dieses folgt im Aufbau ganz römischen Mustern, ebenso auch im Charakter des Ornamentalen. Vortrefflich individuell sind die liegenden Statuen der beiden Verblichenen (Mutter und Kind), entschieden florentinischen Gepräges, und zwar auf Donatello hinweisend, die zwei nackten Putten zu Seiten des Sarkophags der Mutter. Sollten wir in dem letztgenannten Werke also doch eine Arbeit Andrea's dell' Aquila vor uns haben?

Unserem Silvestro schreiben ältere Quellen, jedoch ohne urkundliche Beglaubigung, noch auch »l'effigie scolpita del gran'diavolo posta in piedi della facciata del Duomo di Orvieto« (Pico), eine Terracottastatue der Madonna in der Sacristei (Agnifili), und die Statuen der Madonna und der hhl. Bernardin und Franciscus auf dem Hochaltar von S. Bernardino (Wadding, Annales, X, 15; die Madonna ist nicht mehr vorhanden, wahrscheinlich ist es diejenige

in der Sacristei), Vinc. Bindi (Artisti abruzzesi, p. 33) aber ausserdem ein Basrelief der Madonna mit dem Kinde in S. Marciano zu, — ob mit Recht, müsste erst ein Vergleich dieser Werke mit seinen urkundlich beglaubigten ergeben.

Es ist dem Verfasser der vorliegenden Studie nicht gelungen, irgend ein Zeugniss für die Thätigkeit Silvestro's in seiner Vaterstadt Sulmona aufzufinden, was wohl darin seinen Grund haben dürfte, dass entweder schon sein Vater nach Aquila ausgewandert und Silvestro dort aufgewachsen, oder aber dass er selbst in jungen Jahren dorthin gekommen war und seine Vaterstadt nicht wieder zu längerem Aufenthalte aufgesucht haben wird.

C. v. Fabriczy.

Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche, sowie der Neubronner Altar in der Stadtkirche zu Blaubeuren. 23 Photographiedruckblätter mit einleitendem Text von **Max Bach.** Herausgegeben von **Karl Baur.** Verlag der Fr. Mangold'schen Buchhandlung in Blaubeuren. o. J. Fol.

Die hier veröffentlichten Abbildungen des Hochaltars von Blaubeuren, denen die Reproductionen einer ihm verwandten Arbeit an gleichem Orte beigefügt sind, kommen den lange gehegten Wünschen Vieler entgegen, handelt es sich dabei doch um ein Kunstwerk, das nicht nur unter seinesgleichen zu den hervorragendsten Schöpfungen auf deutschem Boden gehört, sondern das auch der kunstgeschichtlichen Forschung schon so viel zu rathen aufgegeben hat, dass eine ausführliche Publication seiner Malereien und Schnitzwerke in der That ein Bedürfniss zu nennen war.

Dem Werke ist eine von dem Maler Max Bach redigirte Zusammenstellung der wichtigsten Litteraturangaben über die Entstehungszeit des Altars und seine Urheber beigegeben. Es lässt sich über diese beiden Punkte wenig Positives sagen. Ein redendes Wappen am Sockel der Marienfigur, welche die Mitte des Schreins einnimmt, lässt den Abt Heinrich Faber, der dem Blaubeurener Benedictinerkloster in den Jahren 1477—1495 vorstand, als den Auftraggeber annehmen. Sein Bildniss wollen Kundige ausserdem in dem Brustbild eines Abtes erkennen, das oben auf der Innenseite des rechten inneren Flügels in Relief zu sehen ist; auf alle Fälle ist in seiner Amtsdauer ein unbestrittener Anhalt für die Datirung des Altarwerkes gegeben, die weiterhin dadurch wohl noch näher bestimmt ist, dass der Beginn des Chorbaues, für welchen der Altar allem Anschein nach geschaffen worden ist, in das Jahr 1491 fällt.

Grössere Unsicherheit herrscht in der Frage der Autorschaft. Die älteste Ueberlieferung, welche dafür in Betracht kommt, ist eine, in der handschriftlich erhaltenen Klostergeschichte von Ergezinger 1747 mitgetheilte Notiz, welche den »Maler und Bildschnitzer Georg Sürlin d. J.« als denjenigen nennt, der im Jahre 1496 das Werk vollendet habe. Diese Nachricht hat zwar den Anschein einer gewissen localen Tradition für sich, vermag aber doch nicht vollauf zu befriedigen. Sie ist, was zunächst die Malereien des Altars betrifft, die, abgesehen von den Heiligenfiguren der Rückseite und der Predella, aus sech-

zehn Darstellungen der Johanneslegende und vier Passionsbildern bestehen, in unserer Zeit überhaupt wohl niemals ernst genommen worden. Der jüngere Sürlin ist uns nur als Bildschnitzer, nicht als Maler bekannt, zudem tragen diese Malereien so deutlich die Merkmale ihrer Herkunft von Zeitblom's Hand oder doch aus seiner Werkstatt an sich, dass in dieser Hinsicht kaum ein Zweifel besteht. Aber auch für die in Holz geschnitzten Bildwerke des Hochaltars im Mittelschrein, Maria in der Glorie, von den Heiligen Johannes Baptista und Evangelista, Benedictus und Scholastica umgeben, auf den Innenflügeln die Reliefdarstellungen von Christi Geburt und der Epiphanie, in der Staffel die Brustbilder Christi und der Zwölf Apostel — und für die reiche decorative Ausstattung des Tabernakels ist der Name Sürlin's, jener ältesten Tradition entsprechend, nur von Einigen gebilligt worden, so von Lübke und von den einheimischen Forschern Professor E. Mauch und Dekan Klemm, während Andere, wie Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik, sich dieser Zuschreibung gegenüber skeptisch verhalten, oder auch, wie Bach in dem erwähnten einleitenden Text sie geradezu bestreiten.

Die nächste Veranlassung, die Bildschnitzerarbeit Georg Sürlin d. J. zuzuweisen, war ursprünglich wohl in dem Umstande gegeben, dass das übrige Mobiliar des hohen Chors der Klosterkirche, das zierliche Chorgestühl und der Levitenstuhl zur Seite des Hochaltars, nicht nur inschriftlich als Sürlin's Werk bezeugt ist, sondern auch zeitlich der Amtsdauer desselben Abtes Heinrich III. angehört, der den Hochaltar ausführen liess. Das Gestühl ist von 1493 datirt, der dreisitzige Stuhl trägt zwar die Jahrzahl 1496, ist aber unter Heinrich (s. unten) begonnen worden. Von Gewicht mögen ferner die Andeutungen der beiden Inschriften gewesen sein, die der Levitenstuhl aufweist, und deren Inhalt ja allerdings zu denken gibt. Hier liest man (vergl. Karl Baur, Das Kloster zu Blaubeuren, p. 41) zur Linken:

> Oculis que adjacent heinrich ceperat abbas
> Gregorius sed postea perficit sibi successor,

zur Rechten:

> Sürlin artificis nomen extolere quia velis
> Figuris deificis pinxit qui dominum de celis.

Unter den hier erwähnten »heiligen Gestalten, durch welche der vom Himmel herabgekommene Herr in bildlicher Darstellung verherrlicht ist« — denn diesen Sinn hat doch wohl das etwas krause Latein — kann allerdings der heute bis auf wenige dürftige Reste verschwundene figürliche Schmuck des Levitenstuhles selbst verstanden sein: er stellte aller Wahrscheinlichkeit nach den Stammbaum Christi dar. Aber ebenso gut, fast noch besser, passen dieselben Worte für die monumentalen Bildwerke des Altarschreins, besonders für die der Staffel mit Christus und den Aposteln, so dass die an sich ja nicht unnatürliche Annahme, es sei das gesammte Mobiliar des Chors, einschliesslich des Hochaltars, aus der einen Schreiner- und Bildschnitzerwerkstatt Sürlin's hervorgegangen, von dieser Seite mindestens nicht entkräftet würde.

Ist diese Annahme nun aber in stilistischer Hinsicht möglich? Bach

bestreitet die Stilverwandtschaft des Hochaltars mit den gesicherten Werken Sürlin's d. J., indem er hinzufügt, man wisse überhaupt nicht, ob dieser Künstler auch sonst polychrome Altarwerke ausgeführt habe. Nun ist zwar mehr als wahrscheinlich, dass von Sürlin's Thätigkeit die Anfertigung von Schnitzaltären mit figürlichen Darstellungen nicht ausgeschlossen war (vergl. Klemm »Ueber die beiden Jörg Sürlin« in den Ulmer »Münsterblättern«, Hft. 3 und 4, p. 79), aber es fehlen uns allerdings heute grössere figürliche Arbeiten von ihm, die sich hier zum Vergleich heranziehen liessen, wie denn auch von seiner sonstigen Arbeit im Kloster selbst, für das er noch 1502 die Kanzel der Kirche lieferte, nichts erhalten ist. Bei diesem Sachverhalt bleibt zu Gunsten der Annahme von Sürlin's Autorschaft nur ein Moment von Bedeutung übrig, der Umstand nämlich, dass sich an Ort und Stelle zwischen dem sicher von Sürlin herrührenden Gestühl einerseits und dem Hochaltar andererseits doch bestimmte Analogien der Formgebung dem Auge fühlbar machen. Die reiche Phantasie des spätgothischen decorativen Stils zeigt in der Entwicklung der Krönungen mit ihren gewundenen Fialen und ihren naturalistisch gebildeten Aesten und Zweigen, wie in den Blattformen der Baldachine und des Masswerks an Wandfüllungen und Bildtafeln da wie dort unverkennbar verwandte Züge. Gewagter ist es vielleicht, die nicht eben zahlreichen figürlichen Einzelheiten des Chorgestühls, Brustbilder von Propheten und von Gönnern des Klosters aus dem pfalzgräflichen Hause Tübingen, mit den Figuren des Altars in Vergleich zu bringen; aber nicht wohl zu bestreiten ist immerhin auch hier ein ganz bestimmter gemeinsamer Typus der körperlichen Gestaltung auf beiden Seiten in den derb ausgeprägten Gesichtsformen und namentlich in der Bildung der Hände, die sich in den kurzen Fingern und den stark hervortretenden Adern des Handrückens hier wie dort in derselben charakteristischen Weise wiederholt. So sind denn doch auch in den Stilformen Gründe für die Annahme vorhanden, dass der jüngere Georg Sürlin von Ulm das Schnitzwerk des Altars verfertigt habe, wenn auch vielleicht ein völlig einwandfreier Nachweis dafür nicht zu erbringen ist.

Können in Ansehung der plastischen Theile des Hochaltars inschriftliche Belege wenigstens in bedingter Anwendung neben den Merkmalen des Stils als Anhaltspunkte für die Bestimmung dienen, so muss bei den Malereien die Stilkritik allein aushelfen; doch sind die bezeichnenden stilistischen Momente hier um so deutlicher und reichlicher vorhanden. Es kann hier, wie schon erwähnt, kaum ein anderer Künstlername, als der des Bartholomäus Zeitblom in Betracht kommen, eine Hypothese, die denn auch, seitdem sie durch Grüneisen und Mauch zum erstenmal ausgesprochen worden ist, im Grossen und Ganzen von keiner Seite ernstlichen Widerspruch erfahren hat. Zu bemerken ist dabei allerdings, dass, wenn die muthmassliche Entstehungszeit des Altarwerks, die wir um die Mitte der Neunziger Jahre annehmen, mit der reifsten Periode von Zeitblom's künstlerischer Thätigkeit zusammenfällt, die entsprechende Formvollendung in den Blaubeurener Tafeln nicht in demselben Masse zum Ausdruck gelangt, wie in den etwa gleichzeitigen Altarwerken von Eschach und vom Heerberge, oder in den grossen Altarflügeln der Augsburger Galerie,

oder in den reinlich und sorgsam durchgeführten Scenen des Marienlebens in Sigmaringen, die wohl auch nicht viel früher anzusetzen sind. Wir haben es hier in Blaubeuren eben mit einer jener in grossem Massstabe durchgeführten decorativen Unternehmerarbeiten zu thun, deren wir aus derselben Zeit ja noch genug andere kennen und bei denen dem führenden Meister, ausser der Anfertigung der Entwürfe und der einheitlichen Leitung wohl nicht allzu viel persönliche Arbeitsleistung zugeschrieben werden darf; man denke beispielsweise an den Schwabacher Altar des Wolgemuth.

Am meisten ist von Zeitblom's eigener Hand in den Malereien der vorderen Aussenseite der Flügel der Altarstaffel zu verspüren, welche in der Mitte das Lamm Gottes, das zugleich Wappenbild des Klosters ist, und zu dessen Seiten die Brustbilder von Johannes dem Täufer, S. Benedict und den vier Evangelisten, zeigen. Diese Theile sind in der Qualität sehr hervorragend, was sich auch noch mehr, als thatsächlich der Fall ist, geltend machen würde, wenn sie nicht in früherer Zeit durch muthwillige Hände stark gelitten hätten. Hier erkennt man die vollständige persönliche Eigenart des Künstlers wieder: in den fein empfundenen Conturen, in der Wärme des Fleischtons und im Einzelnen ganz besonders in der charakteristischen Schädelform der alemannischen Kopftypen mit den schmalen Wangen und dem stark hervortretenden Nasenrücken, die bei keinem anderen Meister der älteren schwäbischen Schule so deutlich wie bei Zeitblom ausgeprägt ist. Auch eine kleine Eigenthümlichkeit, die sich immer wieder bei Zeitblom findet, weist hier auf ihn hin: die unnöthig nachdrückliche Hervorhebung der Lidränder am Auge, die sich in störender Schärfe von ihrer Umgebung abzeichnen. Als Zeitblom's Arbeit lässt auch Eisenmann im achten Band von Schnaase's Kunstgeschichte die Malerei der Predella gelten, ebenso wird sie von Passavant im Deutschen Kunstblatt (1846) und von Robert Vischer im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen (1885) als eigenhändige Schöpfung des Meisters anerkannt.

Das Uebrige ist im Wesentlichen Werkstattarbeit. Wie viele Hände von einzelnen unbekannten Gehülfen darin zu erkennen sein mögen, das wird sich verschiedenen Beschauern wohl immer verschieden darstellen; es ist ja auch an sich eine Frage von untergeordneter Bedeutung. Nur ein Moment sei hier noch berührt. Janitschek nimmt, nach Passavant's Vorgang, die Malereien der Rückseite, welche eine Reihe von Einzelfiguren von Heiligen darstellen, für den Meister selbst in Anspruch. Ich vermag dieser Anschauung nicht zu folgen: diese Figuren tragen eine mindestens eben so trockene und äusserliche Behandlung zur Schau, wie die Passionsscenen der Aussenflügel, die gewiss auch nicht von Zeitblom selber herrühren und diesem auch von Janitschek abgesprochen werden. Uebrigens scheinen auch die Herausgeber des in Rede stehenden Werkes von dem geringeren Werth jener Rückseite sowie der Passionsdarstellungen überzeugt gewesen zu sein, denn weder die eine noch die anderen sind unter die Reproductionen aufgenommen, die sich vielmehr beschränken auf die Predella und die mindestens in der Farbe sehr gelungenen und wirkungsvollen Darstellungen aus der Johanneslegende, welche zum Vorschein kommen, wenn die äusseren Flügel des Altars geöffnet werden.

Wenn somit die bildliche Wiedergabe des Hochaltars nicht lückenlos geblieben ist, so können wir die hier fehlenden Theile doch um so eher verschmerzen, als statt dessen der interessante Neubronnerische Altar aus der Blaubeurener Stadtkirche neben dem Hochaltar in dem Werke Aufnahme gefunden hat. Dieser Altar ist die Stiftung eines Ulmer Bürgers, Martin Neubronner, aus dem Jahre 1605, welche — vermuthlich auf einem nicht allzu kostspieligen Wege — in der Weise bewerkstelligt worden ist, dass man gemalte Tafeln von mindestens zwei älteren Altarwerken zu einem Triptychon vereinigte. Das Ganze zeigt nunmehr im Mittelstück eine Darstellung der Kreuzigung Christi; auf den Flügeln innen: die Geburt Christi und den Tod Mariä; aussen: die Verkündigung. Die Flügel werden mit Recht dem Zeitblom zugeschrieben, namentlich die Innenseiten tragen entschieden das Gepräge seiner Hand, wie denn auch die Scene der Geburt Christi sich in der Composition nahezu wie eine Wiederholung derselben Darstellung auf dem Altar vom Heerberge ausnimmt; die Maria und der Verkündigungsengel auf den Aussenseiten sind etwas geringer in der Arbeit und auch nicht so völlig im Sinne des Meisters gehalten, dass sie mit Sicherheit als seine persönliche Schöpfung gelten könnten, wenn sie auch unbedingt seiner Richtung angehören. Beinahe um zwanzig Jahre jünger erscheint die figurenreiche Kreuzigung des Mittelbildes, die im Uebrigen mehrfach, wiewohl sehr mit Unrecht, dem Altdorfer zugeschrieben worden ist. Dieses Bild gehört in eine Kategorie von Werken der schwäbischen Schule, die sich zwar schwerlich mit voller Bestimmtheit näher localisiren lassen wird, deren weiterer Heimathbereich aber nicht zweifelhaft sein kann, da Arbeiten von verwandtem Charakter sich an den verschiedensten Orten und offenbar von alter Zeit her auf schwäbischem bezw. alemannischem Boden finden, so in Constanz, Donaueschingen, Sigmaringen, Augsburg, Zürich, S. Gallen u. a. O. Sie haben alle die etwas gespreizten Bewegungen der Figuren, vor allen Dingen der Hände, die helle und manchmal auch etwas bunte Färbung des Gesammttons, die dünn gehaltene Malerei und die vorwiegend auf den Contur ausgehende zeichnerische Behandlung gemein. Bilder dieser Art begegnen nicht selten auch unter fremdem Namen, so, um nur einige Beispiele zu erwähnen, ebenfalls unter dem des Altdorfer eine kleine Anbetung der Könige in der Sigmaringer Galerie (Nr. 3) und ebenda eine Kreuzigung (Nr. 223) unter dem des Schäuffelein; eine sehr originell behandelte Verkündigung in der Jakobskirche in Augsburg, die als eine Arbeit in der Art des Grünewald gilt, dürfte ebenfalls in diese Gruppe hineingehören.

Heinrich Weizsäcker.

Kunstgewerbe.

Fernand Donnet, La Tapisserie de Bruxelles, Enghien et Audenarde, pendant la furie espagnole. Bruxelles, 1894. 8°, 70 Seiten.

Das Ereigniss, das in der Geschichte von Antwerpen unter dem Namen »Spanische Furie« bekannt ist, wirft auf die Vorgänge der Niederlande im 16. Jahrhundert einen blutigen Schein. Es ist bekannt, dass im Laufe des Jahres 1576 die aufrührerischen spanischen Truppen, einem vorhergegangenen

Uebereinkommen zu Folge, von verschiedenen Theilen des Landes, von Maestricht, von Alost, von Lier herbeikamen, um mit der Besatzung der von Don Sancho d'Avila befehligten Feste Antwerpen die wohlhabende Handelsstadt zu plündern. Es wurde ein eigentlicher Plan vereinbart, die Stadt in Vierteln abgetheilt, Aufbewahrungsorte im Voraus bezeichnet, wo man die Beute hinschaffen konnte. Am 4. November gegen Mittag brechen die Plünderer auf und greifen die Stadt an, die von den Wallonen und Deutschen, von denen zudem ein Theil zum Feind überging, nur schwach vertheidigt wurde. Das Rathhaus der Stadt wurde den Flammen preisgegeben; eine grosse Anzahl Häuser verfiel demselben Schicksal. Der Bürgermeister, mehrere Schöffen, der Stadtschreiber fanden in dem Blutbad ihren Tod.

Eines der Ereignisse der schrecklichen Woche war bis heute den Geschichtsschreibern der spanischen Furie entgangen, nämlich die Plünderung des »Pand« der Tapezierer, jener Räume, wo die werthvollen Tapeten aufbewahrt wurden, die damals hauptsächlich in Brüssel, Enghien und ebenso in Audenarde verfertigt wurden, und mit denen Antwerpen zu jener Zeit einen bedeutenden Handel trieb. In Wahrheit war Antwerpen der Mittelpunkt des Handels mit diesen Erzeugnissen.

Der Magistrat hatte zu diesem Zweck einen Raum mit zwei Galerien herstellen lassen, in dem die prächtigsten Muster dieser Art ausgestellt und aufgespeichert waren. Die Plünderung dieses Lagers war beschlossen und zu diesem Zwecke im Voraus vereinbart, dass spanische Kaufleute eigens dazu von Brügge herüberkommen sollten, um sich mit ihren Landsleuten, die sich in Antwerpen niedergelassen hatten, zu dem verbrecherischen Unternehmen zu vereinigen. Der Hauptmann Calerdon, der Vater des so berüchtigten Rodrigo Calerdon, späteren Grafen von Oliva, Günstling des Herzogs von Lerma, und zu Valladolid auf dem Schaffot gestorben — was H. Donnet nicht zu wissen scheint —, war es, der die Leitung der Plünderung übernommen hatte. Er wurde in dem Unternehmen begünstigt durch seine Antwerpener Beziehungen; denn er hatte in Antwerpen geheirathet, wo auch sein Sohn geboren war. Der Anstifter des Ueberfalles war ein gewisser Francisco de Ontoneda.

Unter Todesdrohungen liess man sich den ganzen Inhalt der Depots von den Fabrikanten und Händlern P. van der Ghoes, Josse de Hercelle, Arnaud Vranckse, François Spierinckx, Jean van Londerselle, Martin Cordier ausliefern. Das Ganze wurde zu der Wittwe d'Aranda gebracht und von da nach Paris gesandt. Einige Kaufleute kamen überein, einen Theil ihrer Tapeten den Plünderern wieder abzukaufen, was ihnen aber heftige Vorwürfe eintrug. H. Donnet hat in den Beschwerdeschriften der Opfer der Plünderung eine Liste der geraubten Gegenstände gefunden, die von grosser Bedeutung ist. Spierinckx war das Zimmer, die Geschichte von Troja darstellend, weggenommen worden, Martin Cordier hatte man 5 Stücke aus der Geschichte des Jakob geraubt, ausserdem 3 Stücke aus der Geschichte des Abraham, 3 Stücke mit Schilderungen des David, 3 Stücke aus der Geschichte von Elbora (Debora), 3 Stücke mit Schildereien von Dina und 2 Stücke aus der Geschichte des Scipion.

Pierre Stuerbout, ein Kaufmann von Audenarde, hatte ihm eine Folge von Stickereien von 225 Ellen Länge, welche die Geschichte von Achat und Jesabel darstellten, in deren oberer Bordure sich Buchstaben finden, zur Aufbewahrung gegeben. Diese Folge war schon verkauft, als sie von den Spaniern geraubt wurde. Eine Menge von »Boscages«, die auch unter dem Namen von »Verdures« bekannt sind, wurde ebenfalls geraubt.

Die Arbeit des H. Donnet ist von einer ausserordentlichen Wichtigkeit für die Geschichte der flämischen Stickerei, nicht nur wegen der vielen Benennungen zahlreicher Tapeten, sondern auch und besonders wegen der Marken, die er nach den Aussagen der Zeugen wiedergibt. Allerdings sind nicht alle Marken von den Namen der Fabrikanten begleitet, aber doch mehrere. Die Zahl dieser Marken beträgt vierzehn.

Die Spanier, wohl unterrichtet von der Bedeutung der durch diesen Handstreich von ihnen geraubten Gegenstände, liessen unter schrecklichen Drohungen diese Stickereien von erfahrenen Arbeitern schätzen und nachdem sie eine geraume Zeit versteckt gehalten waren, ohne Aufsehen in die verschiedenen Häfen schaffen, von wo aus sie dann nach ihrer Heimath eingeschifft wurden, oder sie beförderten dieselben nach Frankreich. Die Opfer des Unternehmens entwickelten eine grosse Thätigkeit in der Wiederauffindung ihrer Güter. Es gelang der Stadt Antwerpen, die Goldstickereien zurückzukaufen, die den Staatensaal des Rathhauses geschmückt hatten. Verschiedene an der Sache Betheiligte verschafften sich von der Obrigkeit das Recht zur Zurückforderung ihres Gutes, eine etwas verspätete Vollmacht, da schon ein bedeutender Theil der Beute über die Grenzplätze nach Deutschland und in die spanischen Häfen gesandt worden war. Als am 20. März 1577 die Festung geräumt wurde, schleppte deren Besatzung Wagen voll von in Antwerpen gestohlenen Gütern mit sich. Dank der Thätigkeit des Magistrats gelang es auf alle durch die Kaufleute von Genua, Florenz, Venedig, von der Lombardei und Portugal, die aus der Plünderung erheblich Vortheil gezogen hatten, nach Lüttich d. h. ausserhalb des spanischen Gebietes gesandten Waaren Beschlag zu legen.

Spierinckx begab sich nach allen Seiten und suchte mit Lebensgefahr wieder in Besitz wenigstens eines Theiles seiner Güter zu kommen. In Maestricht, wo er seine berühmte Tapete mit der Geschichte von Troja wiedergefunden hatte, drohte man ihm die Ohren abzuschneiden und sie an seine Schuhe zu nageln. Er hielt Stand und es gelang ihm, verschiedene Stücke wiederzuerlangen, die schon nach Lothringen geschickt worden waren. Obwohl man ziemlich überall solcher Stücke habhaft werden konnte, wurden natürlich viele nicht wiedergefunden und bleiben bis heute zu identificiren. Die Arbeit des H. Donnet wird hierbei von hohem Nutzen sein.

Von jetzt an kann man ohne Furcht sich zu täuschen behaupten, dass man hauptsächlich in Spanien viele von diesen, aus der Plünderung von Antwerpen herstammenden Tapeten auffinden wird.

Die Erinnerung an dieses unselige Ereigniss scheint jedoch in Antwerpen nicht lange lebhaft gewesen zu sein. Als in den ersten Jahren des 17. Jahr-

hunderts Rodrigo Caledron nach Antwerpen kam, war der Magistrat so entgegenkommend, sich, um sein Wohlwollen zu erwerben, daran zu erinnern, — dass er in der Stadt geboren war (!) und bot ihm, was kaum glaublich scheint, das grossartige Bild des Rubens an, das gerade im Rathhaus untergebracht worden war, das prächtige Bild, das jetzt das Museum des Prado schmückt. Es ist das wohl der richtige Moment, sich des berühmten Wortes zu erinnern: Habent fata tabellae. *H. H.*

Graphische Künste.

Paul Durrieu et **Jean-J. Marquet de Vasselot,** Les Manuscrits à Miniatures des Héroïdes d'Ovide traduites par Saint-Gelais et un grand miniaturiste français du XVI[e] siècle. (Extrait de l'Artiste, Mai et Juin 1894.) Paris, 1894. 8°.

Fünf mit Miniaturen gezierte Manuscripte von Saint-Gelais' zwischen 1483 und 1498 angefertigter Uebersetzung von Ovid's Heroiden werden hier aufgezählt: 1) Paris, Bibl. Nat. fonds franç. 875, für Louise von Savoyen († 1531), die Mutter Franz' I., hergestellt; das älteste, mit 19 (von ursprünglich 21) sehr schönen grossen Miniaturen, wahrscheinlich von Robinet Testard; 2) ebendort Nr. 873, für Ludwig XII. hergestellt, in 8°, mit 21 Miniaturen der Schule von Rouen; 3) ebendort Nr. 874, etwas später, die Miniaturen zum Theil aus derselben Schule; 4) Paris, Bibl. de l'Arsenal Ms. 5108; 5) Dresden, Kgl. öffentliche Bibliothek O. 65, in 12°, mit 21 sehr feinen Miniaturen aus der Zeit zwischen 1530 und 1540, für ein Glied des Lothringer Hauses gefertigt.

Diese letztere Handschrift, von deren Bildern vier in wohlgelungenen Lichtdrucken vorgeführt werden, ist die schönste von allen und wird hier als zu den hervorragenden Erzeugnissen der französischen Miniatorenkunst gehörend bezeichnet. Ihr Illustrator ist ein vollendeter Künstler, geschickter Zeichner und feiner Colorist; noch fünfzig Jahre nach dem Tode Foucquet's bekundet er das Fortblühen der Schule von Tours, deren Höhepunkt jener bezeichnet hatte. — In zwei Manuscripten der Pariser Nationalbibliothek werden Werke derselben Hand von unleugbar französischem Charakter nachgewiesen: in den Oraisons de Cicéro en françois (Ms. fr. 1738) die Darstellung der Schlacht von Marignan (hier in Lichtdruck vorgeführt) und in den Faicts et Gestes de la Royne Blanche d'Espagne (Ms. fr. 5715) das Bild dieser Königin mit den Gesichtszügen der Louise von Savoyen. — Der Secretär der letzteren, Etienne Leblanc, hat beide Manuscripte herstellen lassen; das eine lässt sich als in der Zeit zwischen 1527 und 1531 entstanden nachweisen: danach ist der Illustrator unter den Künstlern zu suchen, die zu jener Zeit am französischen Hofe Beschäftigung fanden. Die Verfasser gelangen, nach Ausscheidung der nicht in Betracht kommenden Namen, zu dem Ergebniss, dass die grösste Wahrscheinlichkeit für Barthélémy Guetty spreche, der im Jahre 1532 das Gehalt eines peintre du roi bezieht und gerade in Tours, dem Sitz der Foucquet'schen Schule, zu Hause ist. Doch geben sie diese Vermuthung nur unter allem Vorbehalt. *v. S.*

Museen und Sammlungen.

Neue Erwerbungen der Museen in Brüssel und Antwerpen.

Die Museen von Brüssel und Antwerpen sind gleichzeitig jedes in den Besitz eines Werkes von Rubens getreten. Beide Bilder sind von kleinerem Format, aber von weit grösserer Bedeutung, als ihr Umfang annehmen lässt. Sie sind werth, unter den Schöpfungen des ruhmreichen Meisters einen Ehrenplatz einzunehmen.

Die Erwerbung des Brüssler Museums kann allenfalls als Skizze bezeichnet werden, ist aber vielmehr ein sehr weit gediehener Entwurf. Es handelt sich hier um ein Fragment zur Composition der berühmten Deckenmalerei in Whitehall, die der Verherrlichung der Regierung Jakob's I. von England geweiht ist. Wer diese Gemälde in ihrem jetzigen Zustande gesehen hat, wird nicht sagen, dass sie ihrem Schöpfer zu besonderem Ruhm gereichen, da sie, wie bekannt, durch die im letzten Jahrhundert vorgenommene Uebermalung und die ungeschickte Anbringung an der Decke ganz entstellt worden sind. Dagegen muss man anerkennen, dass die Fragmente, die wir davon besitzen, sehr zahlreich und von ausserordentlicher Schönheit sind. Sie sind in verschiedenen öffentlichen und Privatgalerien des Continents und von England selbst mehrfach vertreten. Das vom Brüssler Museum erworbene Stück ist ein Theil des Bildes mit den Wohlthaten der Regierung Jakob's I. Gauchez hatte es um den Preis von 30 000 Franken verkauft und es befand sich, so wird mir versichert, ehemals in England. Um die Vortrefflichkeit des vom Brüssler Museum erworbenen Stückes festzustellen, ist es für Diejenigen, die sich der schönen Fragmente der Sammlungen Oppenheim zu Köln und Potemkin, ehemals zu Brüssel, erinnern, genügend, zu sagen, dass sie sich diesen würdig anreihen.

Die Composition ist in der schliesslichen Ausführung fast buchstäblich befolgt worden, wie aus dem Kupferstich Gribelin's ersichtlich ist. Links oben der König, auf seinem Throne sitzend, Scepter und Reichsapfel in den Händen. Er ist unter einem nur flüchtig skizzirten architektonischen Aufbau verkürzt gesehen zu denken. Minerva, zu den Füssen des Thrones, im Helm und mit der Aegis, ist im Begriff, als Zeichen des Krieges, einen Krieger von sich zu stossen, der in seinem Falle die Zwietracht mit sich zu reissen scheint. Trotz-

dem überall der Malgrund durchscheint, ist die Malerei in der Durchführung sehr weit getrieben und von wahrhafter Meisterschaft. Dennoch muss ich gestehen, dass ich eher geneigt bin, den Pinsel van Dyck's darin wieder zu erkennen, als denjenigen des Rubens. Es war schon sehr früh die Rede davon, die Dekoration des Festsaales von Whitehall durch Rubens ausführen zu lassen. Man kennt ja den berühmten Brief, den er 1621 darüber schrieb und in dem er erklärt, dass er weit befähigter sei für umfangreiche Compositionen, als für »petites curiosités«.

Sicher ist, dass das Deckengemälde von Whitehall in der letzten Zeit seines Lebens ausgeführt wurde; aber es ist keineswegs unmöglich, dass die Vorbilder schon lange vorbereitet waren, und die sehr vollendeten Stücke, die man davon findet, lassen die Annahme zu, van Dyck habe unter Anleitung seines Meisters und nach dessen Zeichnungen an ihrer Ausführung mitgewirkt. Ich kann nicht umhin, den Typus der Minerva eher den Frauen des van Dyck, als denen des Rubens, ähnlich zu finden. Es scheint mir ausserdem, dass die Pinselführung mehr mit den Gewohnheiten des Schülers übereinstimme, als mit denjenigen des Meisters. Endlich lässt die Tongebung, besonders der Füsse dieser Minerva und der Gewandung der Göttin, eher an van Dyck denken, der doch immer mehr zu Grau und Braun neigte, während Rubens das Roth mit seinen feurigen Reflexen vorzieht. Man erinnere sich diesbezüglich der Bemerkungen Bode's über die Gemälde der Sammlung Liechtenstein. Es ist wohl möglich, dass hier Rubens den Zeichenstift und van Dyck den Pinsel geführt hat.

Bevor wir das Brüssler Museum verlassen, wollen wir einige Worte über ein, angeblich dem Memling zugehöriges, für ihn und seine Zeit grosses Bild sagen. Dasselbe trägt im Katalog die Nummer 140 und ist einem unbekannten Meister der deutschen Schule zugeschrieben. Dieses Bild stellt die Mutter Gottes vor, umgeben von einer Anzahl heiliger Frauen, und hat die mystische Vermählung der hl. Katharina zum Gegenstand. Um diese Hauptscene herum hat sich eine anmuthige Versammlung von weiblichen Heiligen auf dem grünen Rasen niedergelassen, deren jede von ihren Attributen begleitet ist. Die Typen der Einzelnen sind durchaus nicht schön; aber das Ganze wirkt sehr anziehend. Die Farbengebung ist klar und frisch und das Werk hat sehr viel Reiz, trotz der Hässlichkeit der hl. Jungfrauen, die um die Madonna und ihren göttlichen Sohn gruppirt sind. Unter der Signatur eines Brügger Architekten haben die Zeitungen mitgetheilt, dass besagtes Gemälde nicht nur aus Brügge stamme, sondern auch von Memling gemalt sei, und zwar weil es aus der Kirche Notre Dame zu Brügge hervorgegangen sei, und eine Notiz aus dem vorigen Jahrhundert es dem Hubert van Eyck zuschreibe. Diese Zuschreibung bestreitet unser Architekt, und meint, es könne nur von Memling sein, da in derselben Kirche noch mehrere Bilder dieses Meisters vorhanden gewesen seien. Es ist überhaupt sehr fraglich, ob diese Malerei der Schule von Brügge angehört, sie aber dem Memling zuschreiben, heisst diesem Meister Eigenthümlichkeiten andichten, die allen, die sich mit ihm beschäftigt haben, bis heute unbekannt geblieben sind.

Der Rubens, den das Museum zu Antwerpen um den Preis von 45 000 Franken erworben hat, ist ein köstliches kleines Bild, dasselbe, wenn ich mich nicht irre, das zu der Sammlung Fountaine gehörte. Es stellt den verlorenen Sohn dar, wie er die Schweine hütet, in einer Scheune, ein Werk, von dem überdies noch ein Kupferstich von Bolswert existirt.

Als Rubens starb, befand sich das Bild in seiner Sammlung. Die sehr sorgfältige Ausführung gestattet eine Einreihung des Bildes unter die Werke der ersten zehn Jahre nach seinem italienischen Aufenthalt. Es ist von bemerkenswerther Feinheit der technischen Behandlung und ohne Effecthascherei. Ohne Zweifel ist es ein eigenhändiges Werk des Meisters und von bester Qualität.

Bis dahin war Rubens nur von seiner heroischen oder vielmehr religiösen Seite in den belgischen Galerien vertreten. Die Erwerbungen des Brüssler und Antwerpner Museums verdienen gerade desshalb besonderen Beifall.

Das Antwerpner Museum hat ausserdem noch eine Serie von fünf Köpfen des Gonzales Coques erworben. Sie stellen die fünf Sinne dar, stimmen aber mit der Serie der Londoner National Gallery nicht überein, obwohl sie denselben Charakter tragen. Die Stücke sind ausserordentlich reizvoll, gut erhalten, und — was ihr Interesse noch steigert — sie stammen aus der Sammlung eines alten Antwerpner Malers, Namens Trachez, eines Verwandten der Familie des Gonzales Coques. Van der Branden bezeichnet die von dem Antwerpner Museum erworbenen Stücke in seiner »Geschichte der Antwerpner Malerei« als Skizzen zu der in London befindlichen Serie. Die Compositionen sind aber abweichend, und wenn auch die kleinen Bilder in Antwerpen breiter behandelt sind, so sind sie doch keine Skizzen. *H. Hymans.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

Schabkunst-Ausstellung im Oesterreichischen Museum. 14. October 1894 bis 28. Februar 1895.

Wie im Jahre 1892, als das Museum eine Specialausstellung farbiger Kupferstiche veranstaltete, war es auch bei dieser Ausstellung durch die Bereitwilligkeit, mit welcher Privatsammler und öffentliche Sammlungen Schabkunstblätter zur Verfügung stellten, möglich, ein reiches Material zusammen zu bringen, um mit demselben ein eingehendes Bild von dem geschichtlichen Verlaufe dieser Kunstart zu geben. Gegen 600 Blätter verzeichnet der von Franz Ritter sehr sorgfältig gearbeitete, mit biographischen und litterarischen Hinweisen versehene Katalog.

Auch die Durchführung der Ausstellung hatte Ritter übernommen. Mit ihr galt es, die Geschichte einer Kunstweise zur Anschauung zu bringen, die unserem heute lebendigen Kunstempfinden ebenso ferne liegt, als das grosse Publicum ihr fremd gegenübersteht. Die Schabkunst ist ja heute so gut wie verschollen und sie fristet als eine Kennerkunst ihr Leben fast nur mehr in den Mappen von Liebhabern und Sammlern. Vielfach ist sie durch die modernen mechanischen Reproductionsarten abgelöst worden; von der rein künstlerischen Reproduction aber erwarten und verlangen wir die Möglichkeit, den Intentionen eines Kunstwerks freier und tiefer nachzugehen, als es die Schabmanier gestattet.

Liegt nun in dem Umstand, dass die Lebensgeschichte der Schabkunst fast abgeschlossen erscheint, der Anreiz und die Berechtigung, ihre vorzüglichsten Leistungen dem Publicum in historischer Folge vorzuführen, so werden neben einer bedeutenden Sachkenntniss, welche die besten Drucke, die besten Etats und seltene Blätter ebenso zu bieten versteht wie sie das Lebenswerk der einzelnen Künstler zu charakterisiren vermag, eine glückliche übersichtliche Anordnung und ein verständnissvolles, schönes Arrangement, in denen sich das Publicum bald zurecht findet und möglichst heimisch fühlt, wesentlich zum Gelingen der Ausstellung beitragen. In diesen Beziehungen ist die Wiener Ausstellung als sehr gelungen zu bezeichnen.

Eine Einleitung, von Director v. Falke verfasst, geht dem Katalog vorher, und führt zunächst in die Technik des Verfahrens ein und gibt eine historische Uebersicht über den Verlauf, den diese Kunstübung in den verschiedenen

Ländern genommen hat. Die Anordnung der Ausstellung selbst geschah so wie die des Katalogs chronologisch und nach Ländern. Rund um den Hof sind unten die ersten Anfänge in dieser Technik untergebracht und ist daselbst auch der Verlauf der Schwarzkunst bei den Niederländern und Deutschen, bei letzteren während des 17. Jahrhunderts, gezeigt — oben ist die deutsche Schabkunst des 18. Jahrhunderts mit einer Specialabtheilung der Wiener Arbeiten zu sehen — in den zum Vorlesungssaal führenden Sälen sowie in diesem selbst sind die englischen Blätter aufgestellt.

Vom Erfinder der Schabkunst, Ludwig von Siegen, sind fünf Blätter zur Aufstellung gekommen, darunter das erste Schabkunstblatt, das Porträt der Amalia Elisabeth, Landgräfin von Hessen, in seinen zwei Etats. Das Porträt Ferdinand's III., von Siegen ganz in der neuen Manier gearbeitet, ist im Katalog reproducirt. An den Arbeiten der Dilettanten, in deren Händen sich anfangs die neue Technik befand, des Prinzen Rupprecht von der Pfalz, der Fürstenberg, Eltz, Kremer, lässt sich zunächst die Schwarzkunst in Deutschland verfolgen. Am meisten interessiren die Arbeiten des Prinzen Rupprecht, dessen grosses Blatt nach Ribera »der Henker mit dem Haupte des hl. Johannes« die Aufmerksamkeit besonders auf sich lenkt. Der Kopf dieses Henkers, wie ihn Prinz Rupprecht für Evelyn's Werk geschabt hat, ist im Katalog abgebildet. Die Arbeiten des Prinzen zeigen bereits volles Verständniss für die aus dem Wesen der Technik sich ergebenden malerischen Wirkungen durch Licht und Schatten. Zu einer künstlerischen Höhe wird dann die Schabmanier gebracht, als ein wahrer Künstler sich dieser Technik bediente, um in ihr sowohl selbständige Werke zu schaffen, als auch Bilder Anderer zu vervielfältigen. Es ist Wallerant Vaillant. Man gewinnt in der Ausstellung von dem Lebenswerk dieses Künstlers, der die Schabkunst in den Niederlanden einführte, ein gutes Bild. Sein Selbstporträt, das Bildniss seiner Gattin, das seiner Familie, des Prinzen Rupprecht in zwei Etats und andere Bildnisse zeigen ihn als selbständigen Künstler, während auch seine Blätter nach Arbeiten van Dyck's, nach Hals, Terborch u. A. nicht fehlen. In der Technik, besonders was die Tonung betrifft, ist er für die niederländische Schabkunst typisch. Von seinem Zeitgenossen Abraham Blooteling sind einige seiner wirkungsvollen technisch feinsinnig gearbeiteten Porträts ausgestellt, unter ihnen das sehr seltene Blatt, welches den Delfter Anatomen Cornelius Gravesande nach J. Verkolje wiedergibt, vor der Schrift (Nr. 37). Die Auswahl der Blätter der übrigen niederländischen Künstler, der beiden van Somer, Verkolje, des Gole und Dusart, lehrt die Art der Verwendung der Schabkunst kennen. Es sind die Sittenbilder der holländischen Meister, die vervielfältigt werden, und wie gut sich diese Technik u. A. zur Wiedergabe von Beleuchtungseffecten eignet, zeigen die Reproductionen von Nachtstücken eines Schalcken, z. B. N. Verkolje's Blatt, das »das Mädchen mit dem brennenden Lichte« wiedergibt (Nr. 64) oder Blätter nach Dou, z. B. die »Mausfalle« (Nr. 63). Auch von den damals so beliebten allegorischen Folgen sind einige Beispiele gegeben. So die Blätter Herbst und Winter von Peter Schenk und die vier Elemente durch Mädchen dargestellt von Gole,

der u. A. auch mit seinem sehr guten Selbstbildniss Rembrandt's (Nr. 71) vertreten ist. Von Dusart sind nur vier Blätter aus seiner Folge der Monate ausgestellt. Bei einer näheren Charakterisirung dieses recht eigenartigen Künstlers müssten wohl auch seine Genredarstellungen herangezogen werden.

In Deutschland fand die Schabkunst im 17. Jahrhundert hauptsächlich zu Porträts Verwendung, dem nächsten Bedürfnisse genügend. Die Bildnisse der Frankfurter und Nürnberger Patrizier mit ihren langweiligen Perückenköpfen, die uns die Bildnissmaler Bickart, Multz, Fennitzer in der Schabmanier hinterlassen haben, können der Natur der Sache nach heute nicht mehr interessiren, da die Blätter auch technisch nur wenig individuellen Charakter und Ausbildung zeigen, und man ist froh, beim Salzburger Künstler Lederwasch auf ein Bildniss Sobieski's (Nr. 120), bei Christoph Weigel auf Abraham a Santa Clara (Nr. 123) zu stossen. Erst die Rugendas und J. E. Ridinger liefern in ihren Reiter-, Soldaten- und Schlachtenbildern interessante Specialitäten. Bis ins 19. Jahrhundert hinein lässt sich die deutsche Schabkunst an einer Reihe von Künstlern, in welcher die Haid und H. Sintzenich nicht fehlen, in der Ausstellung verfolgen, und als jüngste Proben hat Franz Börner einen männlichen Studienkopf und ein Porträt Bismarck's gesandt, energische Versuche der Schabmanier, schon rein technisch genommen, modernere Gestaltung und Ausdrucksfähigkeit zu geben.

Eine eigene Stellung nehmen innerhalb der deutschen Schabkunst die Wiener Blätter ein. Rein äusserlich schon gewinnt man in der Ausstellung durch das bedeutende Format der ausgestellten Blätter und durch ein gelungenes Arrangement den Eindruck einer besonderen Geltung dieser Abtheilung. In Wien wurde die Schabtechnik zuerst von Thomas van Ypern geübt, von dem die Ausstellung drei Blätter aus den Jahren 1661 und 1664 bringt. Interessant ist, dass bei der ersten Publication der kaiserlichen Gemäldegalerie die Schabtechnik zur Verwendung kam. Jakob Männl führte hiezu mehrere Blätter aus. Als Beispiel ist das Blatt nach van Dyck's Gefangennehmung Simson's gewählt. Das Porträt der Kaiserin Elisabeth Christina, der Gemahlin Karl's VI., von G. A. Müller, muss als ein besonders prächtig wirkendes Blatt hervorgehoben werden. Von Joh. Gottfried Haid zeigt die Ausstellung das grosse aus drei Theilen zusammengesetzte Gruppenbild der kaiserlichen Familie Franz' I. und einige Blätter nach Rembrandt. Der eigentliche Meister, der für die Wiener Schabkunst tonangebend wurde, ist Johann Jacobé, der in London gearbeitet hatte. Sein »Stubenmädchen von Wien« nach Oellenhainz (Nr. 180), das im Katalog reproducirt ist, zeigt englische Auffassung und Manier, sein Actsaal der Wiener Akademie nach Quadal ist ein Gegenstück zu dem Earlom's. Wie in England kam auch in Wien der Geschmack der damaligen Gesellschaft, der sich in Vielem den englischen zum Vorbild nahm, dieser Manier zu Gute. Man kann dies an mehreren der ausgestellten Porträts beobachten. Bedeutend sind die Arbeiten eines Schülers von Jacobé, J. P. Pichler, der uns mit Blättern vielseitigster Art vorgeführt wird. Zwei andere Schüler Jacobé's, Wrenk und Kininger, wissen sich für die Art eines Füger ganz brillant mit der Schabtechnik zurechtzufinden. Erwähnt sei noch der einzige Versuch

Agricola's in dieser Manier, eine Mohrin darstellend. Als letztes Blatt fungirt dasjenige Christian Mayer's, welches die vier Welttheile nach Rubens wiedergibt (1860).

Lebhaft gesteigert wird der künstlerische Genuss in den Sälen, welche die englischen Blätter enthalten. Sehr bald auch erhält man den Eindruck, die Schabkunst müsse hier in ihrem strengen Anschluss an den herrschenden Geschmack der damaligen Gesellschaft, in ihrem engen Zusammenhang mit der übrigen gleichzeitigen englischen Kunst als ein bedeutsames Culturmoment aufgefasst werden. In dieser Luft, auf diesem Boden gedieh diese Kunst zu grossartiger Blüthe; es fanden sich Künstler, die sie technisch und künstlerisch auf die Höhe ihrer Entwicklung führten. Weder zu volksthümlichen Aufgaben noch zur Bewältigung völlig neuer künstlerischer Probleme wurde sie herangezogen, bei der Wiedergabe der Werke eines Rembrandt galt es vor Allem, den Eindruck des Helldunkels möglichst getreu und wirkungsvoll hervorzurufen, ohne zunächst auf eine charaktervolle Werthung der Farbe eingehen zu müssen; ihre ganze Stärke aber konnte die Schabmanier auf die Porträts verwenden, für die ja damals eine so grosse Vorliebe herrschte, wo es galt, die Damen in königlichen prächtigen Gewändern in Hermelin und Seide, mit Perlen reich geschmückt oder in freien Verkleidungen als Minerva und Diana darzustellen, die Herren in Rüstung und Perücke in möglichst effectvoller Erscheinung wiederzugeben, ohne dass die Individualisirung sehr weit über das Conventionelle hinauszugehen hatte. Bei dieser ihrem Wesen so zusagenden Art der Verwerthung fand die Schabkunsttechnik ihren Rückhalt in den grossen gleichzeitigen Porträtisten Lely, Kneller, Reynolds, Gainsborough, deren Kunstart sie treu und individuell interpretirte. Technisch kam man zu einem hellen sammetartigen Ton, der die Gefälligkeit der Bilderscheinung eines solchen Blattes wesentlich erhöhte und in der Wiedergabe von Stoffen und Lichteffecten war man zu grosser Virtuosität gelangt.

Bei der Fülle des Gebotenen sei nur auf das Wesentliche hingewiesen. Eingeführt wurde die neue Technik in England durch den Prinzen Rupprecht und von einigen niederländischen Künstlern, unter ihnen durch Blooteling, von dem wir mehrere Blätter nach Lely haben; von J. Verkolje ist ein Blatt nach Kneller in der Ausstellung (Nr. 60). Die frühesten Versuche eines englischen Künstlers liefern die technisch noch recht unbeholfenen Blätter von William Sherwin aus dem Jahre 1669 (Nr. 244, 245). Bedeutend sind bereits die Arbeiten Jsaac Beckett's und vor Allem die des John Smith, des ausgezeichneten Interpreten Kneller's. Wir lernen beide Künstler an einer Reihe von Bildnissen kennen. Mac Ardell ist durch Blätter nach englischen Porträtisten und durch Reproductionen nach Rubens, van Dyck und Rembrandt charakterisirt. Sein »Zinsgroschen«, »Rembrandt's Mutter«, »Tobias und der Engel« lehren mit der »Frau, die eine Henne rupft«, und dem »Manne, der ein Messer in der Rechten hält« von Richard Houston, ferner einigen Blättern von William Pether die besten Reproductionen nach Rembrandt in dieser Technik kennen. Houston ist ausserdem noch durch Bildnisse nach Reynolds und Zoffany vertreten. Dass man wiederum die Schabmanier zur Wiedergabe von

directen Beleuchtungseffecten glänzend zu verwerthen verstand, zeigen die Blätter nach Wright von Pether, wie auch die »Landschaft bei Mondbeleuchtung« von W. Baillie. Ein virtuoses Beispiel gibt der Katalog in Reproduction: die »Katzentoilette« von Thomas Watson. Helles Sonnenlicht wusste Charles Phillips in seinem Porträt der Nelly O'Brien nach Reynolds zu feiner Wirkung zu bringen (Nr. 326). Eine ganz bedeutende Anzahl von Blättern dient zur Charakterisirung von Valentine Green, dessen »Herzogin von Cumberland« als ein charakteristisches Beispiel eines englischen Mezzotinto-Porträts in dem Katalog aufgenommen worden ist. Earlom finden wir in seinen besten und bekanntesten Blättern, wie die »Akademie zu London«, die »Märkte« nach Snyders, die Blumenstücke nach Huysum u. A. Auch sei auf seine Blätter aus der Folge »Die Heirath nach der Mode« nach den Gemälden Hogarth's hingewiesen. Interessant sind auch die sechs Blätter aus der Folge der »Beauties of Windsor« nach Lely von Thomas Watson. Zu all diesen Werken kommen noch die Arbeiten eines Dickinson nach Reynolds eines John Jones und John Raphael Smith, ferner die Blätter nach englischen Sittenbildern des Morland von George Keating und William Ward, so dass sich das Bild des Mezzotinto im 18. Jahrhundert zu einem überaus reichen gestaltet. In England erhielt sich auch die Schabkunst am längsten und die Ausstellung vermag aus unserem Jahrhundert interessante Proben zu liefern. So ist Cousins mit seinem Hauptblatte, den Papst Pius VII. darstellend, vertreten, und sein reizvolles Porträt der Gräfin Grosvenor schmückt den Katalog. Von Charles Tomkins ist ein Werk aus dem Jahre 1892 »Die Mädchen am Brunnen« ausgestellt.

Zum Schlusse sei noch darauf hingewiesen, dass die Ausstellung auch Arbeiten aus Frankreich (Sarrabat, Debucourt), Italien (Lorenzini, Zucchi) und Russland (Zubow) aufweist, aus Ländern, in denen die Schabkunst nur wenig Eingang gefunden hatte. *H. Trenkwald.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Der Tesoro sacro Rossi. Dieser vielumstrittene, angeblich altchristliche Schatz von liturgischen Silbergeräthen wird im II. Quartalheft der Zeitschrift für katholische Theologie, 1895, von dem Jesuiten Hartmann Grisar einer eingehenden Kritik unterworfen. Schärfer und bedingungsloser als es sonst geschehen (s. Repert. XVIII, p. 37), spricht sich der Verfasser gegen die Aechtheit des Schatzes aus, er nennt ihn eine dreiste Fälschung neuester Zeit, um 1880. Dieses schroffe Urtheil wird ausreichend begründet einmal durch den eigenthümlichen theils verschleierten, theils fabelhaften Fundbericht, dann und vor allem durch den inneren Widerspruch, an dem der Stil dieser Geräthschaften leidet, indem sie nach Technik und Ornamentik nur der longobardischen Kunst des 8.—9. Jahrhunderts angehören könnten, während der überladene Symbolismus, in dieser späten Zeit ganz undenkbar auf das Jahrhundert Constantin's deuten soll. Gegen die Aechtheit sprechen endlich noch das Fehlen der mattgrauen Patina und der Mangel der für dünne Silberplättchen hohen Alters charakteristischen Sprödigkeit.

Zur holländischen Kunstforschung. Oud-Holland, XII. 3. Rotterdamsche schilders. De schilders Volmarijn door P. Haverkorn van Rijsewijk (S. 136 ff.). Handelt über die Malerfamilie Volmarijn, deren ältestes Mitglied Hendrick Crijnse (um oder vor 1580—1637) aus Utrecht stammte. Er war ebenso wie sein ältester Sohn Crijn Hendrijcksz Volmarijn (um 1604 bis 1645) gleichzeitig Maler und Kunsthändler. Sein Nachlass enthielt mehr als 200 Bilder, worunter von seinem Schwager H. M. Sorgh, Frans Hals, den Ostade's, Rembrandt, Sal. v. Ruysdael u. A. Das einzige bekannte Bild seiner Hand ist ein Christus in Emmaus vom Jahre 1631 im Utrechter Stil gemalt, im Dordrechter Privatbesitz. Der zweite Sohn Leendert Hendricksz V. (gest. zw. 7. Dec. 1656 und 15. Jan. 1657) war noch mehr Kunsthändler als Maler und hatte in mehreren Städten (Haarlem, Middelburg u. s. w.)

Niederlagen. Auch von der Kunst von Pieter (um 1629—1679) und Johannes Crijnse V. (um 1635—1676) ist so gut wie gar nichts bekannt.

Het schildersregister van Jan Sysmus. V. door Dr. A. Bredius (S. 160 ff.). Nach längerer Unterbrechung wird die Commentirung des Malerregisters von Sysmus (siehe zuletzt O. H. IX. 137) fortgesetzt. Ueber die Künstler J. de Vileers [1]), François Verwilt, A. v. d. Kabel, B. v. d. Ast, W. Vaillant, Gerard v. Battem, Joris v. d. Hagen, Vromans und einige andere werden Akten mitgetheilt.

E. W. Moes, Iconographia Batava, 10. Lieferung enthält Nr. 2460 (v. Eys) bis Nr. 2687 (Geraerdts). Hierunter kommen u. A. vor, die Porträts der Familie van Foreest (Nr. 2537—2564), von Frederica Sophia Wilhelmina von Preussen, Gattin des Statthalters Wilhem V. (Nr. 2581, 36 Stück), dem Statthalter Friedrich Heinrich (Nr. 2582, 121 Stück) und der in Holland und Schweden ansässigen Familie de Geer (Nr. 2642—2663).

Der Groningsche Volksalmanack für 1895 (Groningen, Erven B. v. d. Kamp) enthält einen Aufsatz von J. A. Feith über die Gilde der Gold- und Silberschmiede zu Groningen (S. 75 ff.). S. 92 theilt der Verf. mit, dass ein Verzeichniss der Meisterzeichen von 1606 bis 1798 im städtischen Archiv vorhanden ist. Auch das Mitgliederverzeichniss ist von 1554 an vollständig erhalten. Die berühmtesten Namen sind Luytgen Westerwolt, Johan Drewys, Hindrik Busch und J. Ceser.

S. 100 ff. handelt C. Hofstede de Groot über Johannes Lutma von Groningen und theilt mit, was ihm über diesen durch Rembrandt's Radirnadel weltberühmt gewordenen Goldschmied bekannt geworden ist. Die Bildnisse Lutma's und seiner Frau durch Jacob Backer (Sammlung Graf Mniszech-Paris) und ein ihm zuzuschreibendes Goldgefäss aus demselben Besitz begleiten in Abbildung den Aufsatz.

Das Haag'sche Jaarboekje für 1895 (Haag, Mouton & Co.) enthält an kunstgeschichtlich Wichtigem u. A. Beiträge über die Grabmonumente des Admiral van Wassenaar-Obdam (von C. Gysberti Hodenpyl S. 73) und des Grafen von Hessen-Philipsthal (von J. G. Frederiks und M. G. Wildeman S. 156). Beide Denkmäler befinden sich in der grossen Kirche im Haag. Ferner behandelt C. H. Peters die Baugeschichte des Haager Rathhauses (S. 165) und C. Hofstede de Groot die neuen Erwerbungen der beiden öffentlichen Gemäldesammlungen im Haag (S. 216).

Ueber die vom 20. August bis 1. October 1894 zu Utrecht abgehaltene Ausstellung alter Bilder ist bereits an anderer Stelle berichtet. Der »Catalogus der tentoonstelling van Oude Schilderkunst« (Utrecht, J. L. Beyers) ist in der Hauptsache das Werk von E. W. Moes und C. Hofstede de Groot. Die Biographien der Utrechter Künstler sind z. Th. unter Benützung von unpublicirtem Urkundenmaterial verfasst. Die holländische Kritik hat sich bei scharfer Betonung der wenig geeigneten und dazu überfüllten Ausstellungsräume

---

[1]) Von diesem Landschafter aus der Richtung Keirinck-Wttenbrouck kam mir unlängst das erste bekannte Bild im Berliner Privatbesitz vor.

dem Unternehmen gegenüber sehr ablehnend verhalten und die wissenschaftliche Seite desselben vollständig ignorirt. Von fachmännischer Seite sind eine Anzeige des Catalogs durch Emile Michel in der Chronique des Arts vom 8. September 1894, Referate von E. W. Moes im Utrechtsch Dagblad, von C. Hofstede de Groot in der Nieuwe Rotterdamsche Courant, von Dr. Max J. Friedländer in der Frankfurter Zeitung, von W. v. Seidlitz in der Beilage (Nr. 245) der Allgemeinen Zeitung, von einem Anonymus in dem Saturday Review vom 22. Sept. 1894, von H. Hymans in der Gaz. d. b. Arts vom Januar 1895, und von Th. Levin in Seemann's Kunstchronik (Nr. 4, 5 u. 6) erschienen. Letzteres leider in Bezug auf Stilkritik, Litteratur- und Denkmälerkenntniss ziemlich verunglückt.

Die allseitig als ungenügend anerkannte Placirung von Rembrandt's Nachtwache im Rijksmuseum hat in letzter Zeit mehrfach die Gemüther beschäftigt. Namentlich der Zeichner und Maler Jan Veth hat diese Sache und die übrigen Uebelstände im Arrangement der Amsterdamer Gemäldesammlung zum Gegenstand ausführlicher Erörterungen gemacht, welche zuerst im Wochenblatt De Amsterdammer, dann aber auch vermehrt durch zwei Briefe von Josef Israëls in Buchform erschienen sind. (In het Rijksmuseum door Jan Veth, met twee Brieven van Jozef Israëls, Amsterdam, Scheltema & Holkema.) Die beiden Künstler befürworten einen Anbau in der Verlängerung der Achse der Ehrengalerie und darin je ein Zimmer mit Seitenlicht für die Nachtwache und die Staalmeesters. Der jetzige Rembrandtsaal wäre für eine Ausstellung von Radirungen und Reproductionen nach Gemälden und Zeichnungen des Grossmeisters zu verwenden. Auch die zweite Kammer hat sich mit der Frage beschäftigt und von dem Minister van Houten (dem Schwager des Marinemalers H. W. Mesdag) die Zusage erhalten, dass die Regierung sich der Sache annehmen wird. Da im nächsten Jahre der grösste Theil der modernen Bilder in dem neuen städtischen Museum eine Unterkunft finden wird, stehen jedenfalls umfassende Neuordnungen bevor.

Von einer Anzahl der interessantesten Bilder der Utrechter Leihausstellung sind photographische Aufnahmen gemacht worden, welche im Ganzen vorzüglich gelungen sind. Die 27 angefertigten Blätter gelangen nicht in den Handel, jedoch können Interessirende sich behufs Erlangung von Abzügen an Dr. C. Hofstede de Groot, kgl. Gemälde-Galerie im Haag, wenden.

Der Verein Rembrandt hat im Jahre 1894 zwei hervorragende Gemälde für Holland zurückerworben. Das eine ist ein wirkungsvolles, van Dyck-artiges Selbstporträt des Adriaen Hanneman vom Jahre 1656, das andere ein intimer, liebevoll durchgeführter Porträtkopf von der Hand Memling's. Beide wurden in öffentlicher Auction in London erstanden, wo der Memling unter dem Namen Antonello da Messina ging. Dieses Bild ist Anfangs 1895 vom Staate für die kgl. Gemäldegalerie im Haag, jenes für das Rijksmuseum in Amsterdam zum Kostenpreise übernommen worden. Das Haager Museum ist ausserdem in den Besitz eines schönen und guterhaltenen Frühstückbildes von Willem Heda — mit dem Datum 1629 sein frühestes bekanntes Bild — gelangt.

Das Dortrechter Museum erwarb vor Kurzem eine Ansicht dieser Stadt durch A. Cuyp. Es ist ein Bild bescheidenen Umfangs aus der Frühzeit des Meisters. Die bräunlichen Töne herrschen in den Stadtmauern, Schiffen u. s. w. vor, die Behandlung des Wassers erinnert an ähnliche Werke van Goyen's, die der Ferne links dagegen mehr oder weniger an Sal. v. Ruysdael. Der Künstler ist jetzt durch vier kleinere Werke, deren jedes eine andere Seite seines Schaffens zeigt, im Museum seiner Vaterstadt vertreten.

Corn. Hofstede de Groot.

Studien zur italienischen Kunstgeschichte im XIV. Jahrhundert.

Von **Henry Thode**.

Ueber die Entstehungszeit einiger Venezianischer Kirchen.

Noch immer sind wir im Unklaren über die Grundsteinlegung und Baugeschichte der bedeutendsten kirchlichen Schöpfungen des Mittelalters in Venedig: fast jedes Handbuch der Architektur, fast jeder Guida bringt abweichende Data und die Folge ist, dass die Entwicklung des venezianischen gothischen Stiles nur in ungenügender Weise erfasst und dargelegt werden kann. Nur der in das Studium der Chroniken und der erstaunlich umfangreichen geschichtlichen Litteratur Venedig's tief Eingedrungene ist im Stande, die mannichfachen und verschiedenartigen heute verbreiteten Angaben über Gründung, Umbau und Neubau der Kirchen auf ihre wohl zumeist weit zurückliegenden, aber trüben Quellen zurückzuführen und die Bedeutung einer jeden, selbst der kleinsten urkundlich nachzuweisenden Thatsache gegenüber der schwankenden Fülle unsicherer Traditionen zu ermessen. Einige im Folgenden mitzutheilende, im Staatsarchiv zu Venedig von mir aufgefundene Documente, deren gesonderte Veröffentlichung ich nicht länger verschieben zu dürfen glaubte, geben willkommenen Aufschluss über den Neubau der drei wichtigsten kirchlichen Denkmale im 14. Jahrhundert: S. Maria gloriosa dei Frari, S. Giovanni e Paolo und die leider vollständig zerstörte S. Maria dei Servi. Diese Angaben finden sich in den sogenannten »Grazie«, den Gnadenbewilligungen der Signoria, welche, die Zeit von etwa 1300 bis etwa 1550 umfassend, aber nicht vollständig erhalten, in 29 Foliobänden in dem Archiv der Frari aufbewahrt werden. Da sie nur gelegentlich von den venezianischen Forschern eingesehen worden sind, ergab mir die genaue Durchsicht dieser Documente eine Fülle wichtigen Materials für die Kunst- und Culturgeschichte der Stadt, dessen Veröffentlichung in grösserem Zusammenhange ich mir vorbehalte, hoffend, dass hierdurch eine nicht unwillkommene Ergänzung zu den bedeutungsvollen reichhaltigen Publicationen Pietro Paoletti's gegeben werde, welch' letzterer in den vergangenen Jahren ein unschätzbares urkundliches Material für die Kunstgeschichte aus dem Archiv gehoben hat und zu heben noch im Begriffe

steht. Sein Werk »l'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia«, dessen erster Theil bei Ongania 1893 erschienen ist, und welches Gegenstand einer besonderen Besprechung in dieser Zeitschrift sein wird, soll auch im Folgenden öfters zu citiren sein.

1. *Die Frari.*

Die ersten Anhänger des hl. Franz erschienen im Jahre 1227 in Venedig und erhielten bald nachher von der Republik ein kleines Kloster, welches früher den Benedictinern gehörte. Bald an Zahl wachsend, mussten sie an eine Vergrösserung ihrer Niederlassung und den Bau einer Kirche denken, deren Grundstein am 5. April 1250 gelegt wurde (Document: Paoletti, S. 89, 1). Sie war in einer dem späteren, heute noch bestehenden Bau entgegengesetzten Weise orientirt, d. h. ihr Chor befand sich im Osten an dem Rivo, etwas seitwärts von der jetzt der Fassade gegenüber befindlichen Brücke. Dies geht aus einer von Paoletti (S. 90, 8) mitgetheilten Urkunde vom 7. März 1488 hervor, in welcher die Franciscaner unter dem Hinweis auf jene Thatsache Anspruch auf das betreffende Territorium als ihr Eigenthum von Alters her erheben. Den Zeugenaussagen nach zu schliessen, dürften Reste jener ältesten Kirche noch im Anfange des 15. Jahrhunderts bestanden haben. Unbekannt blieb es nun aber bisher, wann an Stelle derselben der neue Bau mit seinem im Westen angebrachten Chor begonnen wurde, d. h. wann jenes gigantische Gebäude, welches wir als eine der grössten architektonischen Schöpfungen des Mittelalters bewundern, geplant und errichtet worden ist. Aeltere Schriftsteller, welche nicht den früheren von dem neuen Bau unterschieden, glaubten, dass an dem ersteren bis ins 14. Jahrhundert fortgebaut worden sei, und liessen ihn 1350 oder 1361 beendigt werden. So konnte es kommen, dass die Kirche für ein Werk Niccolò Pisano's gehalten wurde, welcher — falls nicht die Verbindung seines Namens mit den Frari eine bloss legendarische ist — doch nur der Erbauer der Kirche von 1250 sein könnte. Hier nun die Documente, welche beweisen, dass die neue Kirche der Frari im Jahre 1330 begonnen wurde. Vorausgeschickt aber werde eine kurze Notiz von 1303, welche zeigt, dass auch damals von den Franciscanern gebaut worden ist, ohne dass sich eine Angabe darüber findet, ob es sich hierbei um die Kirche oder das Kloster handelt.

Grazie I, 57 v. 1303 call. Julii.

Item pro faciendo gratiam fratribus minoribus quod de gratia Vini a Challendis Novembris in antea provideatur eis usque ad summam librarum trecentarum occasione sui operis.

Grazie III, 55. 1330, 13. Juli.

Quod fiat gratia Guardiano et conventui fratrum minorum de Veneciis quod illa pars pissine quam ceperunt pro capella Ecclesie nove, quam faciunt cum via publica quam dimittunt latam pedibus X ad honorem beate marie virginis sibi concedatur et dimittatur cum condicione quod dicti fratres dictam viam latam ut ad presens est tenere debeant selizatam et in culmine et perpetuo apertam et disoccupatam suis et dicti conventus propriis

expensis Et quod denarii, quos (sic) sibi dantur per nostrum comune de gratiis perpetuo sint obligati ad reparationem dicte vie si per ipsos fratres ut predicitur non aptaretur selizaretur et in culmine teneretur Et sic consulunt publici.

(capta in XL am 3. October).

Die Urkunde besagt mit voller Deutlichkeit, dass die Mönche einen Neubau beschlossen und um Ueberlassung des Territoriums gebeten haben, auf welchem der Chor der Kirche errichtet werden soll. Es wird ihnen geschenkt unter der Bedingung, dass sie eine 10 Fuss breite, gepflasterte Strasse dahinter anlegen und für deren Instandhaltung dauernd sorgen.

Von dem Fortschreiten des Baues legen folgende Documente Zeugniss ab:

Grazie IV, 50 v. 1333, 4. Januar.

Quod similis gratia fiat guardiano et conventui S. Marie ordinis minorum quod in auxilio sue ecclesie quam hedificari faciunt dentur sibi de denariis gratiarum libre VIII grossorum.

Grazie VI, 25. 25. Juni 1334.

Quod fiat similis gratia conventui fratrum minorum de simili auxilio operis sue ecclesie de libris quinque grossorum.

Grazie VII, 7. 1336, 4. Januar.

Quod fiat gratia fratribus et conventui fratrum minorum de Veneciis quod in auxilio operis ecclesie sue cum manifeste paupertatis indigeant elimosinis dentur sibi libre VI grossorum.

Grazie IX, 1. 2. April 1341.

Quod fiat similis gratia fratribus minoribus de veneciis quod in auxilio fabrice sue Ecclesie et maxime pro expensis faciundis in magistranciis laborerii dicte Ecclesie dentur eis solidi XL grossorum de denariis nostri comunis.

Grazie IX, 89. 11. Mai 1343.

Cum Guardianus fratres et conventus ordinis minorum de veneciis diutius inceperint facere fabricari Ecclesiam suam et non possint, ut dicunt, in opere procedere, nisi eis misericordia subveniatur, cum a se nihil habeant, nisi sicut eis a devotis pie subvenitur attento quod dictum opus et Ecclesia cedit (sic) ad dei laudem et Civitatis honorem fiat Eis gratia quod de denariis nostri comunis pro dicto laborerio Ecclesie sibi dentur libre IV grossorum qui propterea ad manus sui procuratoris mundani debeant devenire.

Grazie X, 34. 6. April 1344.

Quod similiter intuitu pietatis subveniatur et fiat gratia fratribus minoribus de veneciis quod in auxilio fabrice sue Ecclesie (dentur) eis libre centum parvorum de denariis nostri comunis qui denarii solummodo converti debeant et poni in dicta fabrica et laborerio dicte Ecclesie ut est dictum.

Mit diesem Jahre 1344 hören die Unterstützungen von Seiten der Commune auf, da wir keine weiteren Bewilligungen verzeichnet finden. Privatleute, wie dies in einem der Documente angedeutet ist und wie uns Sansovino in seiner »Venezia« berichtet, haben es sich angelegen sein lassen, den Bau zu

fördern. Das Grabmal eines unbekannten Kriegers vom Jahre 1337 in der ersten Chorcapelle rechts von der Hauptapsis beweist, dass damals, wenn nicht der ganze Chor, so doch ein grosser Theil desselben fertig war. Durch jene Angaben über das Datum der Entstehung der Kirche der Frari werden uns nun aber erst einige von Paoletti veröffentlichte Urkunden verständlich und gewinnen wir einen ungefähren Begriff von der weiteren Baugeschichte. Im Jahre 1361 nämlich erhält die Scuola der Mailänder eine Capelle überwiesen. Sie dürfen dieselbe wiederherstellen oder ausbauen. Der Wortlaut des Schriftstückes ergibt, dass eine, aber vermuthlich kleinere Capelle schon bestand. »Concedimus vobis Capellam que per vos sit seu incepta est in ecclesia nova dicti conventus derupata .... Item concedimus vobis omnes lapides et lateres alias operatos in dicta ecclesia nova, Illos videlicet qui expedierint ad reparationem seu fabricationem dicte capelle.« Da diese Capelle der Mailänder aber die äusserste links im Chor ist, so dürfen wir mit einiger Bestimmtheit sagen, dass in jenem Jahre der ganze Chorbau schon vollendet war; ferner aber wissen wir, dass 1361 der Bau des Campaniles unternommen wurde, was darauf schliessen lässt, dass damals das Querschiff und vermuthlich das erste angrenzende Joch des Längsschiffes fertig war. Letzteres dürfte sich ergeben aus der den Mailändern ertheilten Erlaubniss, ein Haus an der Seite der Kirche, wo ihre Capelle sich befindet, zu bauen, und zwar in einer Ausdehnung »usque ad tertium pilastrum ipsius ecclesie nove« (Doc. Paoletti 89, 2). Daher möchte ich Paoletti nicht ohne Weiteres zustimmen, wenn er annimmt, dass die nach Sansovino von einem Gradenigo errichteten vier Säulen die vom Querschiffe aus gezählt vier ersten des Längsschiffes seien. Wäre diese Vermuthung richtig, so wäre man im Jahre 1391 noch nicht über das Querschiff mit dem Bau hinausgekommen, da ein von Paoletti aufgefundenes Document von diesem Jahre die Bestimmung enthält, dass das 1327 ursprünglich für ein kleines neuzugründendes Franciscanerkloster von einem Marco Gradenigo gestiftete Legat, das im Laufe der Zeit auf 5000 Ducaten angewachsen war, für den Bau der Frari verwendet wurde. Diese Urkunde ist ein Zeugniss dafür, dass Sansovino über die hauptsächlichen Stifter der Kirche wohl unterrichtet war, und wir dürfen daher an seinen weiteren Angaben festhalten, dass nämlich ein Giustiniani zwei weitere Säulen (immer mit den dazu gehörigen Aussenwänden des Schiffes), einer aus dem Hause Aguiè eine Säule und Paolo Savello die Gewölbe habe anfertigen lassen. Ein Marino Carlo hinterlässt 1378 tausend, ein Federico Corner 1380 fünfzig Golddukaten (Paol. S. 46, Anm. 9 u. 10).

Noch im Anfang des 15. Jahrhunderts wird gebaut. In den ersten Jahren desselben dürften die von Paolo Savello (+ 1405) angeordneten Gewölbe ausgeführt worden sein. 1407 hinterlässt ein Niccolò Zorzi eine jährliche Rate zum Ankauf von Stein, Holz und Kalk für den Bau auf zehn Jahre. Schon 1395 war das Holzdach des Campaniles, der im folgenden Jahre durch Pier Paolo Celega vollendet wurde, mit Blei bedeckt worden. Wann die Fassade der Kirche errichtet worden, ist noch nicht mit Genauigkeit zu sagen. Ich möchte vermuthen: vor 1417, da in diesem Jahre Zuane Corner einen

Capellenanbau an der linken Seite des Chores hinzufügt, jene noch heute erhaltene, aber nicht eigentlich in den Bau hineinbezogene Capelle des hl. Michael, in welche man vom Querschiffe aus neben der Capelle der Mailänder eintritt. Wäre die Kirche damals noch unvollendet gewesen, so würde Zuane gewiss, wie weiland sein Vater Federigo, zunächst an die Vollendung derselben gedacht haben, wie andererseits die Franciscaner nicht so leicht die Concession zu einem Privatcapellenanbau gegeben haben dürften, so lange ihre Hauptaufgabe nicht gelöst war. Worauf Paoletti seine Behauptung, dass 1417 noch nicht die Umfassungsmauern der Kirche, welche den drei (von der Fassade aus gezählt) ersten Gewölbejochen entsprechen, aufgeführt gewesen seien, stützt, ist mir nicht ersichtlich, da das Document von diesem Jahre, auf welches er hinweist, nur von der Capelle Corner und den angrenzenden Theilen des Chores spricht. Diese Annahme wird nach meinem Dafürhalten auch dadurch hinfällig, dass das Hauptportal an der Fassade seinem Stile nach nicht später als in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein kann. Die Statuen der Madonna und des hl. Franz zeigen eine so nahe Verwandtschaft mit dem von den »zwei Florentinern« Pietro di Niccolò und Giovanni di Martino angefertigten Relief: »das Urtheil Salomonis« am Dogenpalast, dass man geneigt sein könnte, sie für ein frühes Werk eines dieser Meister zu halten, indess sie mit den plastischen Arbeiten der dreissiger Jahre nicht übereinstimmen. Dass man auch diese Sculpturen bis vor nicht gar langer Zeit allgemein für Schöpfungen Niccolò Pisano's hielt, ist ein Beweis mehr dafür, welche Verwirrung der Begriffe über die venezianische Kunstgeschichte bis auf unsere Tage geherrscht hat. Später als das Portal sind die beiden Rundfenster an der Fassade eingefügt worden, das eine mit den Florentiner Lilien geschmückte zwischen 1436 und 1442, in welchem Jahre nach einem Document die von der Scuola der Florentiner errichtete Capelle an der entsprechenden Innenseite der Kirche fertig war (Paol. S. 90, 7), das andere nach 1440 (von der Confraternità di S. Antonio).

Im Jahre 1434 endlich fand der Beschluss über den Anbau der zum Andenken des Bischofs Pietro Miani gestifteten Capelle statt (Paol. S. 89, 6), 1468 wurden das grosse Chorgestühl, 1475 die marmornen mit Reliefs und Statuen geschmückten Chorschranken angefertigt.

Schon früher aber, bald nach Vollendung der Kirche, im Jahre 1428, ist die über den Canal, der Fassade gegenüber, führende Brücke neu aus Stein gebaut worden, wie folgendes Document der »Grazie« lehrt:

XXII, 108 v. 1428 im October.

Quod concedatur fratribus S. Marie fratrum minorum civitatis nostre Veneciarum quod certum pontem situm et respicientem ab una parte versus campum dicte Ecclesie qui propter vetustatem suam minatur ruinam possint reducere per oppositum ipsius ecclesie pro meliori commodo dicte ecclesie et omnium aliorum quem pontem confici faciant de lapidibus in architecto sive archivolto Itaque subtus illum possint transire burchi et barche quemadmodum faciunt ad presens tenendo ipsum in culmine et in concio et pedepontes et similiter salizatam usque ad murum et tantum quantum erit latus dictus pons.

Dies sind in Kürze die urkundlich beglaubigten Data der Baugeschichte der Frari. 1330 wird der Chor begonnen, 1361 ist derselbe, sowie das Querschiff und vielleicht das erste anstossende Gewölbejoch des Längsschiffs fertig, der weitere Bau des letzteren nimmt die Zeit bis etwa 1417 in Anspruch, so dass im Ganzen fast 80 Jahre vom Beginne des gewaltigen Werkes bis zu seinem Abschlusse verliefen.

Mit der Datirung des Chores der Frari ist nun aber ein für das Verständnis der Geschichte gothischer Architektur in Venedig ganz entscheidender Gesichtspunkt gewonnen. Die sich daraus ergebenden mannichfachen Folgerungen zu ziehen, ist hier nicht der Ort. Nur das Eine möchte hervorzuheben sein, dass die Fensteranlage und -Gestaltung der Apsis dem Neubau des Dogenpalastes um etwa zehn Jahre vorangeht, und dass die Arcadenöffnungen im ersten Geschosse des letzteren daher, wie von einigen Forschern, freilich in willkürlicher Weise, bereits angenommen wurde, in der That nur eine freie Nachbildung des in den Frari angewandten Schemas sind. Doch — ehe dies mit Sicherheit ausgesprochen werden kann, gilt es, die Baugeschichte der Kirche San Giovanni e Paolo kennen zu lernen.

2. *S. Giovanni e Paolo.*

In ein noch grösseres Dunkel als die Baugeschichte der Frari blieb diejenige von S. Giovanni e Paolo gehüllt. Man musste sich bisher damit begnügen, zu wissen, dass die Dominicaner, welche damals in S. Martino sich aufhielten, 1234 vom Dogen Jacopo Tiepolo ein Terrain zur Errichtung eines Klosters erhielten, welches 1246 begonnen wurde, und dass 1430 die Kirche geweiht wurde. So setzte man denn den Beginn des Kirchenbaues in die Mitte des 13. Jahrhunderts an und glaubte, dass die Ausführung desselben sich durch fast zwei Jahrhunderte hingezogen habe. Selbst die 1866 gemachte Entdeckung einer Inschrift, welche sich am letzten, zum Querschiffe führenden Bogen des linken Seitenschiffes befindet und lautet: »1368 Tempore prioratus fratris Jacobi Rubei de Veneciis factum fuit hoc opus« konnte nur zu vagen Vermuthungen führen. Man glaubte annehmen zu müssen, dass die Kirche, wie wir sie heute sehen, in zwei verschiedenen Bauperioden entstanden sei. Den Chor und die Gesammtanlage hielt man dauernd für eine Schöpfung des 13. Jahrhunderts. Was Paoletti neuerdings an urkundlichen Mittheilungen beizubringen wusste, bezieht sich nur auf die Bauthätigkeit am Ende des 14. und am Anfang des folgenden Jahrhunderts.

Entscheidenden Aufschluss bringen nun wieder die »Grazie«. Da steht zu lesen:

IV, 50 v. 1333, 4. Januar.

Quod fiat gratia priori conventus Sanctorum Johannis et Pauli ordinis predicatorum in auxilio tam pii operis quod facere intendunt ad laudem dei et matris ejus virginis gloriosse sue ut est ecclesia dentur sibi libre VIII grossorum de denariis gratiarum.

Drei Jahre später als die Franciscaner also, vermuthlich vom Wunsche beseelt, von denselben sich nicht überflügeln zu lassen, beginnen die Domini-

caner einen Neubau ihrer Kirche an Stelle der älteren kleineren Kirche, welche sie wie jene im vorhergehenden Jahrhundert errichtet hatten. Dass der Bau noch in diesem Jahre 1333 in Angriff genommen wurde, beweist die nächstfolgende Notiz in den »Grazie«.

VI, 25. 1334, 25. Juni.

Quod fiat gratia conventui fratrum predicatorum de Veneciis quod pro auxilio tam laudabili et honore ecclesie dei, quam faciunt laborari ad dei gloriam et ad honorem civitatis dentur libre quinque grossorum de denariis gratiarum.

Die folgenden Angaben bezeugen das Fortschreiten des Baues in den nächsten Jahren.

VII, 7. 1336, 4. Januar.

Quod similis gratia fiat fratribus et conventui fratrum predicatorum de Veneciis quod in auxilio laboris Ecclesie sue dentur libr. V grossorum.

IX, 1. 1341, 2. April.

Quod fiat gratia fratribus Predicatoribus de Veneciis quod in auxilio fabrice sue Ecclesie maxime pro expensis faciundis in magistranciis laborerii dicte Ecclesie dentur eis solidi XL grossorum de denariis nostri comunis.

IX, 89. 1343, 11. Mai.

Quod similis gratia fiat priori et conventui fratrum predicatorum quod pro laborerio sue Ecclesie quod inceperunt et finire non possunt, cum non habeant unde sibi dentur de denariis nostri comunis libr. IV grossorum qui propterea ad manus sui procuratoris mundani debeant devenire.

IX, 92 v. 1343, 23 Juni.

Quod fiat gratia priori et fratribus predicatoribus quod omnes schaie (sic) lapidum vivorum que parantur pro opere palacii, que sunt ad presens et fient usque per totum presentem mensem Junii dentur eis eis (sic) et non ultra.

X, 34. 1344, 6. April.

Quod intuitu pietatis subveniatur et fiat gratia fratribus predicatoribus de veneciis quod in auxilio fabrice sue Ecclesie dentur eis libr. centum parvorum de denariis nostri comunis qui denarii converti debeant et solum modo poni in dicta fabrica et laborerio dicte Ecclesie ut est dictum.

Wie bezüglich der Frari hören auch die Geldbewilligungen für S. Giovanni e Paolo von Seiten der Signoria im Jahre 1344 auf und wie dort scheinen nun auch hier Privatleute eingetreten zu sein, welche die Kosten des Weiterbaues übernahmen. Im Zusammenhange mit den so festgestellten Daten über die Gründung der neuen Kirche gewinnt nun jene oben mitgetheilte Inschrift vom Jahre 1368 ihre Erklärung. Da es nicht zweifelhaft sein kann, dass in gleicher Weise, wie bei S. Maria gloriosa dei Frari, auch bei S. Giovanni e Paolo der Chor zuerst ausgeführt worden ist — und zwar dürften die Chorcapellen schon 1347 fertig gewesen sein, da in einer derselben das 1347 datirte Grabdenkmal des Marco Giustiniani sich befindet —, so gibt uns jene Inschrift den Hinweis darauf, dass 1368 Chor und Querschiff vollendet waren

und man den Bau des Längsschiffes begonnen hatte. Die Dominicaner hatten also in ihrer Thätigkeit gleichen Schritt gehalten mit den Franciscanern, welche, wie wir feststellen durften, 1361 mit der Ausführung der dem Querschiff zunächst befindlichen Joche des Längshauses beschäftigt waren. Der einige Jahre früheren Grundsteinlegung des Chores der Frari entspricht die frühere Vollendung des Chores und Querschiffes: S. Giovanni e Paolo folgt in kurzer Distanz der Franciscanerkirche, welche ihren Vorsprung wahrt.

Auf die weitere Baugeschichte werfen einige von Paoletti publicirte urkundliche Notizen Licht. Zunächst geht aus einer Angabe in der Cronaca Magno hervor, dass 1410 schon die Fassade bestand, da erwähnt wird, dass sie am 10. August dieses Jahres von einem Erdbeben beschädigt wurde. Nimmt man hierzu eine Bestimmung in Erwägung, nach welcher am 18. December 1390 zwei Drittel der Hinterlassenschaft eines Niccolò Leon für den Bau der Kirche und der »Capella sacristie nove, que vocetur capella sancti Dominici« (Paol. S. 48) verwendet werden sollen, so dürfte es höchst wahrscheinlich sein, dass um 1390 die Kirche im Wesentlichen vollendet war, da man damals an die Ausführung eines so grossen Anbaues, wie es die Capelle des hl. Dominicus (links am Querschiff) ist, denken konnte. Jener Anbau war nach Corner's Versicherung in den »Chiese di Venezia« 1395 fertig.

Demzufolge hätte schliesslich der Bau von S. Giovanni e Paolo eine schnellere Entwicklung genommen, als derjenige der Frari und wäre etwa ein Jahrzehnt früher vollendet worden.

Auf spätere Arbeiten an der Kirche beziehen sich die zwei von Paoletti (S. 48) beigebrachten Notizen: die eine von 1422 spricht von einer Säule, welche der Steinmetz Gerardo di Mainardo gemacht hat, die andere von 1448 von einem »pro fabrica et reparatione Ecclesie« bestimmten Legat. In der Mitte des 15. Jahrhunderts wird die Capella del Nome di Dio von Lodovico Storlado gestiftet, in der zweiten Hälfte das Hauptportal ausgeführt.

Aus der Zeit der annähernden Vollendung der Kirche bringen die »Grazie« noch folgende auf die Anfertigung einer Uhr bezügliche Angabe:

XVII, 250. 1388 (näheres Datum nicht angegeben).

Quod priori et fratribus predicatorum Sanctorum Johannis et pauli qui fecerunt construi unum horologium et propter paupertatem non possunt recuperare unam campanam pro ipso horologio detur amore dei una de campanis comunis ut perfici valeat dictum opus.

3. S. Maria dei Servi.

Nur zwei Portale sind heute von jener Kirche der Servi übrig, welche einst in architektonischer Bedeutung und im Reichthum der künstlerischen Ausstattung mit den grossen Bauten der Franciscaner und Dominicaner wetteiferte. Sie wurde im Jahre 1812 dem Erdboden gleich gemacht und das Terrain, auf dem sie stand, ging in den Besitz des Istituto Daniele Canal über. Die Tradition, welche ihre Entstehung um 1330 ansetzt, findet ihre Bestätigung

durch die in den »Grazie« erhaltenen Angaben. Die erste den Bau betreffende Notiz stammt aus dem Jahre 1333. Vorangeschickt sei eine andere über eine den Serviten nach Analogie der Carmelitaner gewährte jährliche Geldunterstützung.

IV, 22 v. 1332, 8. April.

Quod fiat gratia fratribus et conventui servorum S. Marie de Veneciis quod sint ad conditionem fratrum carmelitarum in elemosina que per comune nostr''m eis datur annuatim que est de libris XXXIX solidis III denariis III in nativitate pro vestibus et de libris XXVI pro festo resurectionis domini.

IV, 50 v. 1333, 4. Januar.

Quod similis gratia fiat priori et fratribus S. Marie Servorum dei quod in auxilio sue ecclesie dentur sibi de denariis gratiarum libre quinque grossorum.

VII, 14. 1336, 1. März.

Quod fiat gratia priori et conventui fratrum servorum S. Marie de Veneciis quod in auxilium Ecclesie sue dentur libre quinque grossorum.

VIII, 11 v. 1339, 20. März.

Quod intuitu pietatis et misericordie subveniatur priori et conventui fratrum servorum S. Marie quod cum dormitorium dicti loci periculose maneat et minetur Ruynam in quo fratres cum multo timore stant et alibi locum non habent in quo possint reparare et facere laborerium opportunum pro dicto dormitorio in subsidio ipsorum fratrum et dicti loci reparatione dentur Eis libre tres grossorum que deveniant ad manus procuratoris eorum.

X, 1. 1343, 23. Juli.

Quod intuitu pietatis fiat gratia priori et fratribus ordinis servorum s. marie quod pro auxilio et subventione hedificij sue ecclesie quam ad dei laudem et honorem virginis gloriose construere inceperunt sibi dentur libre centum qui denarii debeant devenire ad manus sui procuratoris qui dictos denarios solummodo pendere debeat pro constructione dicte Ecclesie.

X, 47. 1344, 19. Juni.

Quod fiat gratia priori et fratribus servorum Sancte marie de veneciis quod cum ipsi sint pauperes et pro construendo et acrescendo eorum locum et Ecclesiam ita quod ibi possint laudabiliter divinum officium exercere Et a se non habeant nisi secundum quod eis a devotis et Christi fidelibus misericorditer subvenitur dentur Eis de denariis nostri comunis libre centum parvorum proprie pro fabrica dicte sue Ecclesie qui denarii proprie debeant devenire ad manus s. Boni de Musto s. mafey memo et s. mafey emo.

XIV, 83. 1359, 29. August.

Quod concedatur de gratia conventui et fratribus s. marie servorum de Veneciis quod possint facere fieri unam scolam sive congregationem ad reverentiam vultus sancti et sancte crucis de gratia speciali in loco suo.

So ergibt sich denn die überraschende Thatsache, dass die drei grössten gothischen Kirchenbauten Venedigs: S. Maria gloriosa dei Frari, S. Giovanni e Paolo und S. Maria dei Servi fast zu gleicher Zeit über dem Boden auf-

gestiegen sind! Die Streitigkeiten darüber, welchem Bau die Priorität zukomme, sind zu Gunsten der Franciscanerkirche entschieden. Hier zuerst werden die von den älteren gothischen Kirchen der Stadt abweichenden Elemente des kreuzförmigen Grundrisses, der Choranlage und der Decoration gestaltet — das Jahr 1330 bezeichnet den Zeitpunkt dieser entscheidenden Neuerung, und damit fallen alle Hypothesen und Behauptungen, welche auf die Annahme, dieser Stil sei ein Product des vorhergehenden Jahrhunderts, sich stützten. Woher der Architekt der Frari gekommen, in welcher Weise er bei seinen grossen Neuerungen venezianische Traditionen benutzt hat, wie sich der Erbauer von S. Giovanni e Paolo zu ihm verhält, welches der Einfluss gewesen, den diese Bauten auf die Architektur Venedigs in der folgenden Zeit ausgeübt — dies Alles näher in's Auge zu fassen, ist hier nicht der Platz. Es möge genügen, vorläufig die blossen Thatsachen, welche den Ausgangspunkt für alle weiteren Betrachtungen bilden müssen, in's Licht gerückt zu haben!

Das neue Museo Civico zu Pisa.

Von **Emil Jacobsen.**

Seit wenigen Monaten hat das neue Museo Civico in der jetzt niedergelegten gothischen Kirche S. Francesco und in den zugehörigen Nebengebäuden seine Herberge gefunden.

Dem geistreichen und thatkräftigen Kunstgelehrten, dem jetzigen Director des Museums, Prof. Igino Benvenuto Supino, der als fleissiger Mitarbeiter des »Archivio storico dell' Arte« den Lesern des Repertoriums bekannt sein wird, muss die Stadt Pisa für die Errichtung und Ordnung dieser höchst interessanten Sammlung in der That zu grossem Danke sich verpflichtet fühlen.

In den Gebäuden, die jetzt zum Museum umgewandelt sind, befanden sich schon früher verschiedene werthvolle Kunstdarstellungen, vornehmlich Fresken, die nun der Sammlung einverleibt und gewiss nicht als ihre geringsten Bestandtheile anzusehen sind. Ich erinnere nur an die schönen Reste von Wandmalerei in der Capelle der Sacristei, welche Taddeo di Bartolo nach Bestellung eines Mitgliedes der Familie Sardi im Jahre 1397 gemalt hat, wie zwei Inschriften auf der rechten und linken Wand bezeugen. Das bestconservirte dieser Fresken ist die schöne Composition auf der linken Wand, die Apostel, welche Maria trösten, darstellend. Drei von ihnen, mächtige Gestalten, sieht man durch die Luft herabschweben.

In dem untersten Fresco, Maria's Tod, ist der mittlere Theil mit der Hauptfigur ganz verschwunden, und ebenso hat die Schaar der Apostel vielfach gelitten. Zu bewundern ist noch die schön abgerundete, edle Composition mit den drei weissgekleideten Engeln auf jeder Seite.

An der rechten Wand sieht man unten Maria, die zum Grabe getragen wird, und oben ihre Himmelfahrt.

Beide Fresken sind in einem sehr fragmentarischen Zustande.

Durch die harmonischen Farben, in welchen röthliche und klare grünliche, im seidenen Glanze spielende Töne hervortreten, müssen diese Gemälde ehedem sehr anziehend gewesen sein, und sie sind es zum Theil noch. Die Draperien zeigen den gothischen Schwung, doch ohne die Uebertreibung, die man zum Beispiel bei Lorenzo Monaco findet.

Die Eingangsbogen, die Kreuzgewölbe und die Fensterwand hat der Meister mit Heiligendarstellungen geschmückt. Am Eingangsbogen acht Halb-

figuren von weiblichen Heiligen. In jedem von den vier Kreuzgewölben unterhält sich ein Evangelist mit einem Kirchenvater, während die Winkel unten mit Profilbüsten geschmückt sind. Ueber dem Eingangsbogen eine Halbfigur des hl. Franciscus (verdorben). Schliesslich an der Fensterwand oben eine Verkündigung und unten Johannes der Täufer mit dem Apostel Andreas.

Ich bemerke hier, dass einige Frescofragmente in zwei Capellen der Hauptkirche, zur linken Seite des Chores, abgedeckt sind, die auch auf die Hand des Bartoli deuten.

Die Kreuzgewölbe des Chores sind mit Fresken von Taddeo Gaddi geschmückt. Im mittleren Felde der hl. Franciscus, zwischen dem Glauben und der Hoffnung, seine Wundmale zeigend. In jedem der anderen Felder ein Heiligenpaar und unten in den Ecken Halbfiguren von acht allegorischen Figuren.

Am Eingangsbogen Halbfiguren von den Aposteln.

Ueber die Wirksamkeit Gaddi's in S. Francesco kann, trotz der geringen Stilverwandtschaft der hiesigen Werke mit den Florentiner Arbeiten, kein Zweifel bestehen. Vasari erzählt uns, dass Taddeo Gaddi den Chor mit Legenden-Darstellungen aus dem Leben der hhl. Franciscus, Andreas und Nicolaus für Gherardo und Buonacorsi Gambacorti geschmückt hat und erwähnt eine Aufschrift: »Magister Taddeus Gaddus di Florentia pinxit hanc historiam Sancti Francisci et Sancti Andrei et Sancti Nicolai Anno Domini MCCCXLII de mense augusti« die zu seiner Zeit noch unter einer der Darstellungen zu lesen war[1]). Ausserdem erwähnt Taddeo seine Werke in S. Francesco in einem Briefe, den er an Tommaso di Marco Strozzi schrieb[2]). Ist es wahrscheinlich, dass Taddeo seinen Stil von 1338/39 bis 1342, die Zeit in welcher er, Vasari zufolge, seine Fresken in S. Francesco gemalt hat, geändert haben kann? Die richtigste Annahme scheint wohl, dass wir die Gemälde, die uns in der Chorcapelle von S. Francesco erhalten sind, den Mitarbeitern Taddeo's verdanken, während er selbst die Hauptdarstellungen, nämlich die Wandbilder, welche Legenden aus dem Leben der Heiligen Franciscus, Andreas und Nicolaus darstellen, gemalt hat. Schade, dass diese Arbeiten uns verloren gegangen sind.

Der grösste Schatz, den das neue Museum besitzt, ist in der ehemaligen Sacristei ausgestellt. Es ist die berühmte Kanzel des Giovanni Pisano, aus dem Pisaner Dom, deren wichtigste Bestandtheile, früher im Campo Santo zerstreut, jetzt hier, zwar nicht verbunden jedoch dem Studium leicht zugänglich, aufgestellt sind. Während diese Kanzel den bekanntesten Werken, des italienischen Trecento angehört, kann dasselbe keineswegs von einem anderen hoch interessanten Werke, den Frescogemälden des naheliegenden Capitelsaales von S. Bonaventura gesagt werden. Den Cicerone ausgenommen, welcher kurz aber nachdrücklich die Aufmerksamkeit auf die hervorragenden

---

[1]) Vasari. Ed. Milanesi, I, p. 575—576.

[2]) La scrittura di artisti italiani riprodotta con la fotografia. Firenze, C. Pini, 1871.

Eigenschaften dieses Frescocyclus hinlenkt, weiss ich keinen — auch nicht Crowe und Cavalcaselle — der den richtigen Blick für die Schönheit und Bedeutung dieser Darstellungen gehabt hat, was allerdings zum Theil durch die schlechte Erhaltung der Wandgemälde erklärt wird.

Im Jahre 1392 wurden die vier Wände und die Decke dieses Capitelsaales von Niccolò di Pietro Gerini mit Fresken vornehmlich aus der Leidensgeschichte Christi geschmückt. An der Hauptwand ist die Kreuzigung Christi abgebildet. Diese Darstellung ist im hohen Grade beschädigt, ja ein grosser Theil ihrer Oberfläche ist nicht mehr erkennbar.

Leidenschaftlich bewegte, wild hervorstürmende Engel füllen die Luft, während Bewaffnete und Schaulustige in dichten Schaaren die drei Kreuze umringen. Von den Angehörigen Christi im Vordergrund sieht man nur schwache Spuren. Die Umrisse einer schönen, aufrechtstehenden Figur sind jedoch noch zu erkennen (Johannes?).

Unter der Schaar der Bewaffneten finden sich viele ausgezeichnete Porträtköpfe, noch ziemlich wohl erhalten. Im Felde links ist die Geisselung und die Kreuztragung dargestellt. Rechts die Abnahme des Kreuzes und die Grablegung. Von diesen Fresken hat die Kreuzigung und noch mehr die Kreuztragung die grösste Aehnlichkeit mit den jetzt auch dem Gerini zugeschriebenen Fresken in der Sacristei von S. Croce, während die Grablegung schlagend an seine grossartige Grablegung in der Akademie zu Florenz erinnert, die man mit Unrecht dem Taddeo Gaddi zugeschrieben hat.

Von allen diesen Fresken ist die Kreuztragung am besten erhalten. An der Wand links findet sich in einem Felde das Abendmahl mit der Fusswaschung vereinigt. Im anderen Felde »Christus im Oelgarten und der Verrath Judas'« — alle diese Darstellungen haben stark gelitten.

An der Wand rechts ist in dem einen Felde die Auferstehung Christi nebst Christus als Gärtner, in dem anderen seine Himmelfahrt dargestellt.

In der Auferstehung sieht man Christus in einer Mandorla feierlich aus dem Sarkophage herausschreiten; die rechte Hand mahnend erhoben, mit der linken die Siegesfahne haltend. Das weisse Gewand, das nach antiker Art über den Arm geworfen ist, fällt in majestätischen Falten herunter. In demselben Felde rechts, Magdalena vor Christus niederknieend, welcher ihr als Gärtner erscheint. Hinter ihr stehen zwei heilige Frauen, Salbgefässe tragend. Der mystisch-religiöse Eindruck wird noch gesteigert durch die wilde Felsenlandschaft, aus deren Gestein blühende Rosensträuche, niedrige Citronen- und Orangenbäume, sich unter der Last goldener Früchte biegend, hervorbrechen. Auf dem Himmelfahrtsbild sieht man Christus in Anwesenheit der heiligen Angehörigen und der zwölf Apostel von musicirenden Engeln umschwebt, sich langsam von der Erde erheben. Ein rosenrothes, goldverbrämtes Gewand umhüllt seine Gestalt. Auf dem Kopf trägt er eine goldene Krone, in der Rechten ein Scepter, in der Linken die Siegesfahne. Zu äusserst, rechts und links, zwei mächtige weissgekleidete Engel mit Bandrollen in den Händen.

Auch in dieser Darstellung ist die Composition von hoher Vortrefflichkeit.

An der Eingangswand befindet sich noch ein Fragment mit der Ausgiessung des heiligen Geistes und zwei Heiligengestalten an beiden Seiten der Eingangsthür, sowie eine Darstellung des Judas, dem Geld geboten wird. In der mit Goldsternen übersäeten himmelblauen Luft sieht man Medaillons mit Halbfiguren. In der Mitte der segnende Christus, in den übrigen Medaillons die Apostel und Heilige, im Ganzen siebzehn Figuren, von denen aber nur unbedeutende Reste erhalten sind. Noch verdient die schöne Einrahmung der Fresken erwähnt zu werden, namentlich der Arabeskenfries unten, aus welchem Halbfiguren von Bischöfen und heiligen Königen herauswachsen.

Im Capitelsaale findet sich auf einer Marmortafel folgende Inschrift: Memoria per la storia delle Belle Arti: Questo prezioso avanzo è del secolo XIIII Opera di Nicolo Petri Fiorentino e prima che del tutto perisse il regio conservatore Cav. C. Carlo Lasinio del proprio restabilì e il Figlio suo lo rese pubblico con le stampe a vantaggio delle belle Arti e ad onore di Pisa. Anno MDCCCXXIV.

Nachdem man den ersten zierlichen Kreuzgang passirt hat, erreicht man durch den zweiten [3]) den Aufgang zu den Räumen, in denen das neuerrichtete Museum untergebracht ist. Im Vestibül wird man von einem grossen Bilde von Venturi Salimbeni empfangen. Dasselbe stellt eine Allegorie der Stadt Pisa dar: eine mächtige, gekrönte Frauengestalt mit zwei Kindern, das eine saugend, das andere nach der Brust greifend. Zu ihren Füssen zerstreute Waffen. Im Hintergrund der Dom mit dem schiefen Thurm.

Das Vestibül, das ausserdem mit lebensgrossen Fürstenporträts geschmückt ist, führt in die grosse Halle des Museums, welche indes nur wenige Kunstgegenstände enthält. In der Mitte der Halle Glasschränke mit vorzüglichen Miniaturen aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Gewirkte Teppiche florentinischer und vlämischer Herkunft schmücken die Wände. Wir treten in die kleineren Säle:

Saal I [4]). Eine Anzahl sehr alter Miniaturen und Handschriften, nicht ohne ikonographisches Interesse, sind hier ausgestellt:

Unter Glas Pergamentfragmente, auf welchen, von farbigen Kreisen und anderen geometrischen Figuren umgeben, die Genealogie Christi dargestellt ist, wie ich vermuthe, von einem pisanischen Künstler des 14. Jahrhunderts herrührend.

In einem dieser Fragmente findet sich eine Federzeichnung, die Opferung Isaak's darstellend, darunter Isaak allein und zuletzt der Kopf Jacob's.

In einem andern sieht man David, die Harfe spielend; in einem dritten eine colorirte Federzeichnung der Kreuzigung Christi.

Auf zwei Pergamentstreifen hat ein byzantinisch-pisanischer Miniator vom

---

[3]) In dem Porticus, der zur Treppe führt, finden sich zahlreiche Sculpturen, sowie Ornamenttheile aus dem 13. und 14. Jahrhundert, aber in schlechtem Zustande.

[4]) Ich bemerke, dass ein Katalog noch nicht existirt und die Gegenstände auch nicht mit Nummern versehen sind. Die Angaben, welche ich in gebotener Kürze von den Gegenständen gebe, sind, wie ich hoffe, genügend, um sie wiederzukennen.

12. Jahrhundert eine Reihe Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente gegeben. Dieselben sind roh ausgeführt, aber ikonographisch wichtig. Von grösserem künstlerischen Werthe sind zwei Pergamentfragmente mit colorirten Darstellungen eines pisanischen Künstlers des 14. Jahrhunderts. Sie sind von einer mit der Feder ausgeführten Arabeske umgeben. Noch ist in diesem Saale beachtenswerth: ein Paliotto in Seide und Gold gestickt, die Krönung Mariä, von Scenen aus ihrem Leben umgeben, darstellend (in byzantinischem Stile, 1325 gearbeitet); ferner ein Pluviale, das Gelasio II. angehört haben soll, von einem pisanischen Künstler des 13. Jahrhunderts ausgeführt (beide Gegenstände in sehr schlechtem Zustande); — eine Reihe Bronzereliefs, die Assunta und Halbfiguren von Aposteln darstellend, ohne Grund, doch mit zierlichen Einrahmungen (15. Jahrhundert); — einige Bronzereliefs auf Emaillegrund mit neutestamentlichen Darstellungen, als Beschläge und Ausschmückung dienend; — ein byzantinischer Schrein aus Elfenbein (cofanetto) mit Rosetten in Medaillons und im Mittelfelde stilisirten phantastischen Thieren nebst anderen Figuren geschmückt, mehreren Schreinen in der Coll. Carrand im Bargello zu Florenz sehr ähnlich (11. Jahrhundert); — ein prachtvolles vergoldetes Bronze-Halbrelief, die Anbetung der Könige darstellend, mit Anklängen an den Stil Lionardo's, vielleicht unter Vermittlung des Cesare da Sesto, einem Florentiner Künstler zugeschrieben.

Saal II. In demselben befindet sich eine Reihe gewaltiger Crucifixe, sowie eine Anzahl grösserer und kleinerer Altartafeln, von welchen einige ganz in byzantinischem Charakter (obschon in Italien entstanden), die meisten jedenfalls unter überwiegend byzantinischem Einfluss gemalt sind.

Ein kleines Miniaturbrustbild des Erlösers, in byzantinischer Weise segnend, verdient seiner Feinheit wegen erwähnt zu werden.

Ferner ein grosses Crucifix mit dem lebendigen Christus, welcher in byzantinischer Weise den Kopf stolz erhoben trägt, die Augen weit geöffnet, und beide Füsse je mit einem Nagel festgenagelt hat. Auf jeder Seite am Hauptstamme des Kreuzes und an den Enden des Querbalkens Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi. Unten Petrus zwischen zwei Aposteln, oben Maria von Engeln und Aposteln umgeben. Unter den kleinen Bildern aus der Passion Christi findet sich eine andere Kreuzigung, in welcher Christus dagegen mit geneigtem Haupte und geschlossenen Augen dargestellt ist. Auf einem Abendmahl sieht man Judas, eine jämmerliche kleine Gestalt, sich demüthig vor den Füssen Christi (Christus sitzt am Tischende) hinschleppen, den dargereichten Bissen mit der einen Hand empfangend und ihn mit der anderen an den Mund führend. Beide Momente auf einmal dargestellt.

In künstlerischer Hinsicht werden diese Darstellungen von einem, leider arg beschädigten, dem Giunta Pisano zugeschriebenen Crucifixe weit überroffen[5]). Das Technische steht hier wohl noch unter dem byzantinischen

---

[5]) »Als beglaubigte Werke Giunta's sind nur die zwei Crucifixe (in S. Ranieri zu Pisa und in S. Maria degli Angeli bei Assissi) erhalten.« Henry Thode, Studien zur Geschichte der italien. Kunst im 13. Jahrhundert. Repert. f. Kunstwiss. XIII. 8.

Einflusse, die Steifheit aber ist wie weggebannt, im Vergleich mit den oben erwähnten, zeigt dieses Bild den Geist einer neuen Zeit. Christus ist sterbend dargestellt, sein ausdrucksvoller Kopf an der Brust herabgesunken, die beiden Füsse mit einem Nagel festgeschlagen. Der Körper, der in einer halben Wendung gesehen wird, bildet eine schwache Bogenlinie, die ebensoweit von den krampfhaften Schwingungen eines Margaritone wie von der byzantinischen Steifheit entfernt ist. Auch die Formen des Körpers sind mit beginnendem Verständniss behandelt. In der Ausschmückung und in den, in orientalischer Weise durch goldene Streifen, angedeuteten Falten, macht sich der byzantinische Einfluss geltend.

Eine thronende Madonna, von Darstellungen ihres Lebens umgeben, die der Schule Giunta Pisano's zugeschrieben werden kann, nähert sich schon sehr dem Typus des Cimabue. Das Oval des Antlitzes, die gebogene Nase an der Wurzel plattgedrückt, die Hände mit den langen, dünnen Fingern erinnern sehr an ihn. Das Kind sitzt leicht und frei auf dem Schoosse, sein linkes Händchen segnend erhoben. Einzelne von den Kleinbildern zeigen eine gewisse Freiheit in der Composition sowie eine natürliche Bewegung der Figuren, die eine erwachende Kunst ankündigen.

Noch erwähne ich wegen der Seltenheit der Darstellung eine thronende S. Anna, dem Mariakinde auf dem Arm, von einem dem Giunta nahestehenden Künstler, auch bemerkenswerth durch eine Darstellung der Façade des Domes und des schiefen Thurmes im Hintergrunde.

Saal III. In diesem Saale befinden wir uns im 14. Jahrhundert. Von höherer künstlerischer Bedeutung gibt es jedoch hier nur ein Werk, nämlich ein grosses Altarwerk des Simone Martini aus einer grösseren und sieben kleineren Tafeln bestehend. (Sechs noch fehlende befinden sich im Seminario vescovile bei S. Catarina.)

Die grösste derselben stellt die Hauptfigur Johannes des Täufers in byzantinischer Weise segnend dar. Oben kleinere Halbfiguren des Petrus und Paulus und als Krönung Moses mit den Gesetztafeln. Darunter ist eine der Staffel angehörige Pietà angebracht: der todte Christus im Sarkophage zwischen der hl. Jungfrau und Marcus aufrechtstehend. Der edle, leidende Ausdruck im Antlitze Christi ist von grosser Schönheit. Die übrigen sechs der Staffel angehörenden Täfelchen stellen sechs Heiligenpaare dar: Stefanus und Apollonia, Lucas und Gregorius Magnus, Ursula und Lorenzo, Agnes und Ambrosius, Thomas von Aquino und Augustinus, Nicolaus und Magdalena[6]).

Die Typen dieser Darstellungen sind ganz im Stile Simone's. Mehrere derselben sind von nicht geringer Schönheit, die Ausführung durchgehend von grosser Feinheit. Leider haben die Tafeln sehr gelitten.

---

[6]) In Seminario vescovile: Mitteltafel Maria mit dem Kinde (oben der Erlöser, zwischen zwei Engeln, segnend in byzantinischer Weise) mit der Inschrift SIMON DE SENIS ME PINXIT, ferner fünf Tafeln mit den Heiligen: Domenicus, Petrus Martyr, Caterina, Maria Magdalena (alle diese haben oben zwei kleine Halbfiguren von Aposteln) und Johannes der Ev. (mit dem Könige David nebst zwei Aposteln).

Eine der frühen lucchesischen Kunst angehörende Altartafel ist ADMCCCI DEODATV ORLANDI bezeichnet. In fünf Bogen sieht man die Halbfiguren: Maria mit dem Kinde, den hl. Jacobus und Domenicus, den hl. Petrus und Paulus. Darüber sechs Engelgestalten mit weit ausgebreiteten Schwingen. Das Bild, obwohl im ersten Jahr des 14. Jahrhunderts gemalt, trägt das volle Gepräge des 13. Jahrhunderts. Die lichten, klaren Tinten sind in schöne Harmonie gebracht. In den Goldgrund sind die schönsten Arabesken und die köstlichsten figürlichen Darstellungen eingeritzt. Alles vòn ausgeprägtem byzantinischem Charakter.

Eine andere Altartafel, auch einem lucchesischen Künstler angehörend, hat einen noch ausgeprägteren byzantinischen Charakter und stammt wohl eher aus dem 13. als aus dem 14. Jahrhundert. Dieselbe stellt im Mittelpunkte Christus dar, links und rechts die hl. Jungfrau, Catarina, Johannes der Täufer und Sylvester. Die prachtvollen Gewandungen, die Falten ohne Modellirung, die Lichter mit Goldstrichen angegeben, zeigen den byzantinischen Einfluss.

Noch eine thronende Madonna wird der Schule Orlandi zugeschrieben.

In diesem Saale befindet sich ferner einer Reihe florentinischer und sienesischer Bilder, doch grösstentheils von geringem Werthe.

Die schwache Taufe Christi, dem Buffalmaco zugeschrieben, erinnert in keiner Weise an die Fresken in Campo Santo, die ihm von Vasari gegeben wurden. Ob diese von dem Buffalmaco herrühren, ist freilich zweifelhaft, da kein beglaubigtes Werk desselben uns bekannt ist[7]).

Eine schöne Verkündigung (in zwei Tafeln) wird ziemlich willkürlich dem Tommaso di Stefano, Giottino genannt, zugeschrieben.

Eine kleine Tafel, in Spitzbogenform, mit der thronenden Madonna von Heiligen umgeben, leider ganz ruinirt, scheint von einer sehr feinen, Duccio nahestehenden Künstlerhand herzurühren.

Auf eine Arbeit florentinischer Herkunft, aber von local-pisanischem Interesse, möchte ich weiterhin die Aufmerksamkeit hinlenken:

Dieselbe stellt die hl. Ursula dar, wie sie im Begriff ist, die Stadt Pisa zu erretten. Die Stadt Pisa ist als junges Mädchen, noch im Kindesalter, eine kleine Prinzessin mit Krone auf dem Haupte, dargestellt. Sie scheint im Begriffe, sich ins Meer zu stürzen, wird aber im selben Augenblicke von der heranstürmenden Ursula, die das Banner Pisa's[8]) hochhält, mit den Armen aufgefangen. — Hinter der Ursula stehen ihre heiligen Jungfrauen mit Palmenzweigen in den Händen.

Die fein gemusterten Stoffe, die minutiöse Ornamentirung der Nimben der Heiligen zeigen sienesischen Einfluss.

Was von pisanischer Kunst in diesem Saale ausgestellt ist, zeugt von ihrem Verfall im 14. Jahrhundert.

---

[7]) Vasari schreibt dem Buffalmaco verschiedene Werke zu, die untereinander geringe Uebereinstimmung bekunden.

[8]) Ein rothes Tuch mit weissem Kreuz.

Saal IV. Das beste Tafelgemälde pisanischer Kunst ist in diesem Saale zu schauen. Es ist Francesco Traini's hl. Domenicus, eine ernste imponirende Gestalt, den Lilienstengel in der Rechten, ein offenes Buch in der Linken tragend. Darüber in einer giebelförmigen Tafel die Gestalt des Erlösers (Halbfigur). Beide Tafeln sicherlich aus demselben Altarwerk. Das fein ornamentirte Goldgewand verräth sienesischen Einfluss.

Es ist augenscheinlich und in dieser Galerie leicht zu constatiren, dass die sienesische Kunstweise das Vorbild der pisanischen Künstler im 14. Jahrhundert gewesen ist. Und es ist ohne Zweifel diese Kunstströmung, welche die grosse Menge sienesischer Bilder, die in dieser Galerie ihr Obdach gefunden haben, hierher führten. Dazu rechne ich nicht allein die sienesisch genannten, sondern auch die mit Unrecht der florentinischen Schule zugeschriebenen Bilder. Politische Gründe haben sich wohl auch geltend gemacht: man zog Siena dem feindlichen Florenz vor. So sieht man hier ein Madonnenbild des Pisaners Giovanni di Nicolo (die Bezeichnung unlesbar), das in seiner reichen Ornamentation sozusagen übertrieben sienesisch ist. Die Typen erinnern meist an Simone Martini.

Ein anderer Nicolai, Jacopo Nicolai, Gera genannt, ist mit zwei thronenden Madonnen vertreten. Auf beiden Bildern ist das Jesuskind mit einer goldenen Blouse bekleidet und spielt mit einem kleinen Vogel, ein in der pisanischen Kunst häufig vorkommendes Motiv. Jacopo ist als Künstler geringer als Giovanni, dem sienesischen Einfluss sind beide jedoch in demselben Grade unterworfen. Die beiden Tafeln sind mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Sie haben vielfach gelitten.

Saal V. Dem Taddeo Bartoli wird ein thronender S. Donnino mit Flagellanten und unten einem knieenden Stifter zugeschrieben. Der Stifter wird von einem grossen Hunde, der ihn in den Nacken beisst, angefallen. (Wohl symbolisch zu verstehen, da das Bild mit den gewöhnlichen Votivbildern geringe Aehnlichkeit aufweist.) Auf der Rückseite eine Kreuzigung, eine schöne, empfundene Composition (leider verdorben). Die beiden Darstellungen gehören eher der Werkstatt, als dem Meister selbst an.

Ein thronender Jacobus, sienesisch, steht dem Simone Martini ziemlich nahe. Sehr schön auch in coloristischer Hinsicht.

Vier Halbfiguren von Heiligen: Paulus, Petrus, Johannes der Täufer und Rosalia sind demselben Meister verwandt. Sie stammen vielleicht aus seiner Werkstatt.

Zwei Tafeln mit den Heiligenpaaren: Marcus und Ursula, Petrus und Bartolommeo werden als florentinische bezeichnet, sind aber weit eher sienesisch.

Kann es möglich sein, dass die freie, stolze Frauengestalt, die den Blick gleich beim Eintritt in den Saal auf sich zieht, von einem pisanischen Künstler, wie angegeben wird, herstammt? Diese plastische Gestalt in einem rothen Untergewand, über das ein blauer, mit goldenen Sternen übersäeter Mantel geworfen ist, trägt Palmen und Lilien in der Hand und stellt, wie die Inschrift zeigt: S. Eularia da Barcalona Virgine e Martire dar.

Die Halbfigur einer stehenden Madonna mit dem Christkind in den Armen ist ein vortreffliches und wohlerhaltenes Bild. Namentlich ist das Colorit von ungewöhnlicher Schönheit. Ein Nino Pisano in Farben.

Ein pisanischer Künstler Pietro di Cecco ist durch ein grosses Altarwerk repräsentirt. Im Mittelfelde der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes; auf den Seiten Halbfiguren von Heiligen und in der Staffel eine Grablegung und vier Heiligengeschichten. Schwache Arbeit, die den sienesischen Einfluss an der Stirn trägt.

Ferner sieht man in diesem Saale eine Altartafel mit einer Verkündigung über einer Gruppe von sechs Heiligen, von einem pisanischen Künstler Getto di Giacobbe. Sie ist mit dem Namen des Künstlers und mit der Jahreszahl 1391 bezeichnet und scheint von einem Miniator, der sich in Tafelmalerei versucht, gemalt zu sein.

Einige bezeichnete Bilder von selten vorkommenden sienischen Künstlern mögen noch folgen:

Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, oben Gottvater und der hl. Geist in der Gestalt einer goldenen Taube. Sehr übel mitgenommen. Bezeichnet LVCKAS Tõ ME. DA SENIS. PINXIT HOC ... S MCCCLXVI.

Von einem Martino di Bartolomeo Bolgarini eine Madonna mit dem Christkinde, das mit einem Vogel spielt. In den Seitenfeldern und den Spitzbogen Heilige, oben Christus. Bezeichnet Martino de Senis pinxit und mit einer unlesbaren Jahreszahl.

Ein »Stendardo« hat auf der einen Seite eine Kreuzigung mit vielen Figuren. Lebhafte, kräftige Farben, die Zeichnung aber roh; auf der anderen Seite ein heiliger Eremit (S. Antonius?), der von sich selbst peitschenden Flagellanten umgeben ist, oben zwei anbetende jugendliche Engel. Das Bild gehört einem florentinischen Künstler des 14. Jahrhunderts an. Die Gesichtstypen weisen auf die Schule des Taddeo Gaddi hin.

Einen Meister, den Barnaba aus Modena, hat man hier besser Gelegenheit kennen zu lernen, als in seiner Vaterstadt, wo ich nur in der dortigen Pinakothek ein kleines Bild von ihm bemerkt habe, während er hier mit vier grösseren Tafeln vertreten ist. Die schönste unter ihnen stellt die thronende Maria mit dem stehenden Jesuskind auf ihrem Schoosse, von Engeln umgeben, dar. Das volle, ovale Angesicht der Engel ist von sanfter und regelmässiger Schönheit. Die reiche, kleingemusterte Ornamentation auf den Gewandungen der Engel, die feine, goldschmiedartige Ausarbeitung ihrer Heiligenscheine deuten auf sienischen Einfluss. Ein anderes, kleineres Madonnabild zeigt die Falten noch in byzantinischer Weise auf der blauen, einförmigen Farbenfläche mit goldenen Streifen angegeben. Beide Bilder sind bezeichnet: BARNABAS DE MVTINA PINXIT.

Zwei Tafeln, wahrscheinlich demselben Altarwerk angehörend, die eine mit den hhl. Andreas und Antonius, die andere mit den Aposteln Petrus und Jacobus, werden der Schule Barnabas' zugeschrieben. Diese imponirenden, schönen Heiligengestalten von weichen prachtvollen Draperien umflossen, sind doch gewiss dem Meister selbst anzurechnen. Namentlich ist der hl. Antonius

eine mächtige, charaktervolle Gestalt. Die Ausführung steht in Feinheit und Sorgfalt nicht hinter den bezeichneten Bildern zurück.

Die drei Heiligenfiguren Johannes der Täufer, Jacobus und Antonius werden, vielleicht nicht mit Unrecht, dem Spinello Aretino zugeschrieben.

Saal VI und VII. In diesen beiden Sälen ist eine Anzahl von Bildern aus der florentinischen Schule, meistens in sehr schlechtem Zustande ausgestellt.

Von Benozzo Gozzoli finden sich drei Altarbilder vor. Das grösste dieser stellt die thronende Madonna, von vier Heiligen umgeben, dar. Zwei jugendliche Engel halten eine Krone über ihrem Kopfe. Das zweite zeigt eine sogenannte »Anna selbdritt«. Dies Bild, das oben im Giebelfelde mit den Halbfiguren Gottvaters gekrönt ist und unten eine Stifterin mit zwei jungen Mädchen zeigt, ist das verhältnissmässig am besten conservirte. Das dritte stellt eine thronende Maria zwischen zwei musizirenden Engeln dar. Ueber ihrem Kopfe schwebt die hl. Taube, vor dem niedrigen Thron eine Vase mit Rosenzweigen. Das unschöne, nackte Christkind, welches ungeschickt in den Armen Maria's angebracht ist, gereicht dem sonst schön componirten Bilde nicht zur Zierde. Maria, die in einem Büchlein, das sie in der Rechten hält, liest, neigt sich gleichzeitig vorwärts, um mit der Linken eine Rose zu pflücken.

Dieses Bild entstammt zweifellos der Jugendzeit Gozzoli's, da der Einfluss seines Lehrers Angelico sich deutlich geltend macht. Leider ist es in schlechtem Zustande. Der unglückliche Restaurator hat sich nicht damit begnügt, das Bild zu übermalen, er hat sich erlaubt, eine Aenderung vorzunehmen, indem er, ich weiss nicht aus welchem Grunde, den blauen Mantel Maria's über ihren Kopf gezogen hat und obendrein in ungemein plumper und handwerksmässiger Weise.

Diese drei Bilder stehen doch hinter seinen Fresken in Campo Santo unendlich zurück und sind wahrscheinlich wie die meisten seiner Tafelgemälde von seinen Schülern in der Werkstatt ausgeführt [9]).

Auch von Zenobio Macchiavelli, einem Schüler des Benozzo, besitzt die Galerie eine thronende Madonna mit dem stehenden, nackten Christkind auf dem Schoosse, von vier Heiligen umgeben. Schwächliche Typen ohne Eigenthümlichkeit. Das Haar Maria's, sowie dasjenige des hl. Ranier fällt in steifen, schlangenförmigen Locken herab. Das Bild ist schlecht erhalten. Es trägt folgende Inschrift: OPVS ZENOBII DE MACCHIAVELLIS.

Ein schmales Hochbild des Erlösers, die Rechte segnend erhoben, die Linke den hl. Kelch haltend, in Tempera auf Leinwand gemalt, hat wahrscheinlich als Processionsfahne gedient. Es wird dem Angelico (?) zugeschrieben. Sehr schlecht erhalten.

Die rohe, grosse Darstellung der Auferweckung des Lazarus rührt von einem handwerksmässigen Nachahmer des genannten Meisters her.

Eine grosse Tafel des Neri di Bicci stellt die Krönung der Maria dar.

---

[9]) Abbildungen von allen drei im interessanten Aufsatz des J. B. Supino: Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa. Arch. storico dell' Arte, 1894, 233.

Die Scene spielt im Hofe eines Renaissancepalastes, wo ein prachtvoller marmorner Thron aufgestellt ist. Am Fusse des Thrones Apostel und Heilige, während oben auf einer marmornen Balustrade eine bunte Versammlung von Zuschauern auf den Vorgang herabblickt. Um einen blühenden Lilienstengel, der aus einer goldenen Vase hervorschiesst, singende Engel.

Dies Altarwerk, das gegenwärtig in einer sehr schlechten Verfassung ist, wurde seinerzeit sicherlich durch seine wohlgeordnete Composition, seine Pracht und seinen Reichthum an Figuren als ein Hauptwerk dieses Neri di Bicci, dessen zahlreiche Fabrikarbeiten uns in den Florentiner Galerien oft genug ermüdet haben, betrachtet.

Drei Tafeln, überströmend von buntem Leben und Menschengewimmel, haben augenscheinlich ursprünglich einen Cassone geschmückt. Zwei derselben scheinen Scenen aus der Einnahme Jerusalems (?), die dritte und grösste den Triumph eines römischen Kaisers darzustellen. Sie werden einem florentinischen Künstler zugeschrieben. Meiner Ansicht nach gehören sie der Schule Botticelli's an. Sie erinnern an die Darstellungen aus der Geschichte Esther's in den Uffizien. Diesen Bildern eigenthümlich ist die übermässige Anwendung des Goldes sowie die glühenden, rothen Farben.

Ein Madonnabild (ohne Nennung des Meisters oder der Schule) im siebenten Saale, auf dem das Kind auf Maria's Schoosse von einem Engel gehalten wird, während Maria mit gefalteten Händen in Anbetung verharrt, steht Botticelli's Jugendzeit unter dem Einfluss des Filippo Lippo sehr nahe. Die Composition selbst erinnert an das bekannte Bild des Filippo in den Uffizien.

Von Domenico Ghirlandajo findet sich eine grosse Tafel mit dem hl. Sebastian nebst Rochus, der auf seine Pestbeule zeigt. Ein Engel mit dem Palmenzweige fliegt durch die Luft dem Sebastian zu. Das Bild hat glühende Farben, die trotz des beschädigten Zustandes desselben, sich noch geltend machen. Die Landschaft hat den bekannten Charakter Ghirlandajo's. Die Mitwirkung von Schülern oder Gehülfen, wie z. B. Bastiano Mainardi, scheint jedoch nicht ausgeschlossen.

Dem Ghirlandajo wird noch eine Darstellung zugeschrieben. Es ist das Fragment eines Fresco; die Halbfigur eines eilenden, jungen Weibes, auf dem Haupte einen Fruchtkorb tragend. Dies schöne decorative Bild steht in der That dem Ghirlandajo sehr nahe; es gehört jedenfalls seiner Schule an.

Ein Tondo mit der Anbetung des Kindes kann einem Nachahmer des Raffaellino del Garbo zugeschrieben werden. Die Composition, ja selbst die Form des Bildes scheint auch auf den Einfluss des Lorenzo di Credi zu deuten.

Im siebenten Saale findet sich ein grosses Altarwerk, das wahrscheinlich von Raffaellino ausgeführt ist, obgleich unter Mitwirkung von Schülern. Es stellt die thronende Maria dar. Links den Hieronymus mit Johannes dem E., rechts Johannes der Täufer und ein hl. Bischof. Zwei Engel halten Lilienzweige über dem Kopfe der Jungfrau. Unten die Halbfigur einer Stifterin. Die Mittelgruppe Maria mit dem Kinde zwischen den zwei Engeln, sowie die

Gestalt des Johannes E. sind schön, auch die Stifterin ist ein tüchtiges Porträt. Die drei übrigen Heiligen sind dagegen fade Gestalten, wahrscheinlich von einem Schüler ausgeführt [10]).

Von dem tüchtigen Nachahmer des Andrea del Sarto, dem Domenico Puligo, findet sich eine Madonna, die von der hl. Catarina nebst einem anderen kindlichen Heiligen angebetet wird (nicht von zwei Engeln). Von dem letztgenannten ist nur der Kopf sichtbar. Er stellt wahrscheinlich einen Giovannino vor.

Die grosse Altartafel, mit dem hl. Nicolaus da Bari (nicht Jacopo) zwischen den Heiligen Antonius Abbas und Andreas wird dem Gio. Ant. Sogliani zugeschrieben [11]). Die wuchtigen Heiligengestalten stehen dem Sogliani nicht fern, sie erinnern an die Figuren auf einem recht grossartigen Altarbilde desselben, das sich in der Hospitalssammlung in S. Maria Nuova zu Florenz befindet. Mit den Heiligenpaaren des Beccafumi im Chore des hiesigen Domes haben sie allerdings auch eine gewisse Verwandtschaft. Das Bild hat sehr gelitten.

Von Ambrogio d'Asti (schon dem Namen nach als ein Piemonteser zu erkennen) ist hier ein bezeichnetes Altarbild: der thronende Erlöser zwischen Maria und Magdalena, welche letztere aus ihrem Kruge das Haupt Christi mit Salbe übergiesst. Oben in der Lunette eine Pietà und an der Staffel die Auferweckung des Lazarus und zwei andere Historien aus dem Leben der Magdalena. Das Ganze schwach. Das Bild ist bezeichnet: AMBROSIUS ASTESIS P MDXIIII.

Ein heiliger Sebastian an einer Säule, zwischen zwei Bogenschützen, gebunden, wird mit Unrecht der florentinischen Schule zugeschrieben [12]). Dies merkwürdige Bild mit seinen hellen, weisslichen und blassrothen Farben hat in seinem Charakter nichts Florentinisches, kann dagegen von einem Künstler unter dem Einfluss des Piero della Francesca gemalt sein.

Eine andere Darstellung, eine schmale Hochtafel, stellt die Legende des hl. Christophorus, wie er das Christkind auf seinen Schultern tragend, durch den Strom watet, dar. Das Bild erinnert, was die Farbe und die Behandlung anbelangt, an das vorige Bild, ist jedoch bedeutend schwächer. Es ist bezeichnet: LUIGI. GIANI. DI. POR TOGALLO.

Eine Votivtafel, worauf Christus zur linken Seite, Maria zur rechten im

---

[10]) In dem sehr beachtenswerthen Aufsatz des Hermann Ulmann über Raffaellino del Garbo (Repert. f. Kunstw. XVII, 97) wird das Bild erwähnt. Der Verfasser kommt jedoch den Meister betreffend, zu keinem bestimmten Resultat.

[11]) Demselben Meister werden zwei Ovalbilder mit Engeln, die indessen in höchst ruinirtem Zustande sich befinden, gegeben. Diese, nebst mehreren Figuren sollen demselben Altarwerk angehört haben. Ueber dessen Schicksal siehe J. B. Supino: I Pittori e gli Scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa. Archivio stor. dell' Arte VI, p. 438.

[12]) Es ist möglich, dass einige der von mir kritisirten Benennungen jetzt geändert sind. Der Director des Museums war in einigen Fällen so liebenswürdig, meinen Anschauungen beizustimmen und Aenderungen in Aussicht zu stellen.

Begriffe sind, dem Gottvater, der aus dem Gewölk von Cherubim umgeben hervortaucht, eine Schaar knieender junger Männer und Weiber zu empfehlen, wird, meines Erachtens mit Unrecht, der florentinischen Schule zugerechnet. Das curiose aber handwerksmässig ausgeführte Bild ist augenscheinlich umbrischer Herkunft. Die Typen weisen auf Fiorenzo di Lorenzo oder Pinturicchio zurück. Die Ansicht von Florenz, die im Mittelgrunde gesehen wird, widerstreitet dieser Annahme nicht, macht es jedoch wahrscheinlich, dass das Bild von einem Florentiner bestellt und in Florenz gemalt ist.

Von Sodoma findet sich ein grosses Altarbild, das ursprünglich sicher ein herrliches Werk war, zur Zeit aber vollständig ruinirt ist. In prachtvoller Landschaft thront die Jungfrau, das lebhaft bewegte Christkind steht aufrecht auf ihrem rechten Knie. Sie ist von einer zahlreichen Heiligengruppe umgeben. Rechts Johannes der Täufer, dem Beschauer näher Petrus mit den Schlüsseln und einem offenen Buch, in welchem ein Miniaturbild des Gekreuzigten sichtbar ist. Rechts der hl. Sebastian, einen langen Pfeil haltend, dessen Schaft vom Händlein des Christkindes angefasst wird. Hinter ihm S. Joseph. Am Fusse des Thrones sitzen zwei reichgekleidete, junge Weiber, die hhl. Catarina und Magdalena. Ueber dem Haupte der Madonna schwebt ein Engel. Die Farbenpracht, in welcher das Bild einst geprangt hat, wird noch trotz der verdorbenen Oberfläche geahnt. Man hat versucht, es zu reinigen, hat aber wieder Abstand davon genommen. Die Gesichtstypen sowie die Farbenbehandlung sind sehr in Uebereinstimmung mit der Grablegung desselben Meisters im Chore des Domes, woraus ich schliesse, dass es in derselben Zeitperiode entstanden ist.

Domenico Beccafumi ist durch eine flüchtig ausgeführte, aber farbenprächtige, heilige Wochenstube repräsentirt. Dieselbe wird ganz einfach »La Natività« genannt. Ich glaube indessen, dass hier die Geburt des Johanneskindes geschildert ist. Beccafumi charakteristisch ist das Geschnittene in der Behandlung der Falten, was gewissermassen an Holzsculpturen erinnert.

In dem kleinen Cabinet zwischen dem sechsten und siebenten Saal ist ein Triptychon ausgestellt. Das mittlere Bild desselben, Lucas von Leyden zugeschrieben, stellt die hl. Catarina dar. Die heilige Prinzessin trägt eine goldene Krone auf dem Haupte, eine prachtvolle von Gold strahlende Unterkleidung, darüber einen rothen, goldgestickten, mit Hermelin gefütterten Mantel. Sie liest in einem heiligen Buch, die Linke auf ein mächtiges Schwert stützend. Zu ihren Füssen das Rad und der böse König mit Krone und Scepter ausgestreckt liegend. An der Staffel Geschichten aus ihrem Leben. Dieses Bild rührt von einem niederländischen Meister her. Die Catarinagestalt, namentlich der Gesichtstypus erinnert an Bles, die Landschaft dagegen ist nicht in dem bekannten Charakter dieses Meisters und deutet eher auf einen schwachen Nachahmer Memling's. Die ganz schlechten, handwerksmässig ausgeführten Seitentafeln, stammen gar nicht von einem niederländischen Künstler.

Zwei kleine Schmalbilder sind hier noch zu erwähnen. Das eine die Halbfigur eines schönen, prachtvoll gekleideten Weibes, ein Schwert in der Hand, »Giustizia« genannt, jedoch viel wahrscheinlicher die hl. Catarina. Das andere

die Halbfigur einer ebenfalls prächtig gekleideten Frau in Profil, eine Pfauenfeder in der Hand. Hinter der Letztgenannten erhebt sich ein thurmartiges Gebäude. Diese Figur wird »La Vigilanza« genannt. Meines Erachtens stellt sie die hl. Barbara vor. Auch diese Darstellungen erinnern sehr an Bles[13]), auf welchen auch die Landschaft hinter Catarina oder »La Giustizia« hindeutet.

Die in den letzten Sälen ausgestellten Bilder sind von geringerem kunsthistorischem Interesse.

Unter der langen Reihe von Bildnissen italienischer und französischer Künstler des 18. Jahrhunderts, nenne ich nur ein Porträt des Hyacinth Rigaud. Dasselbe stellt einen jungen, französischen Edelmann dar, der dem Beschauer ein grosses Ovalbild eines schönen, in Harnisch gekleideten Knaben zeigt.

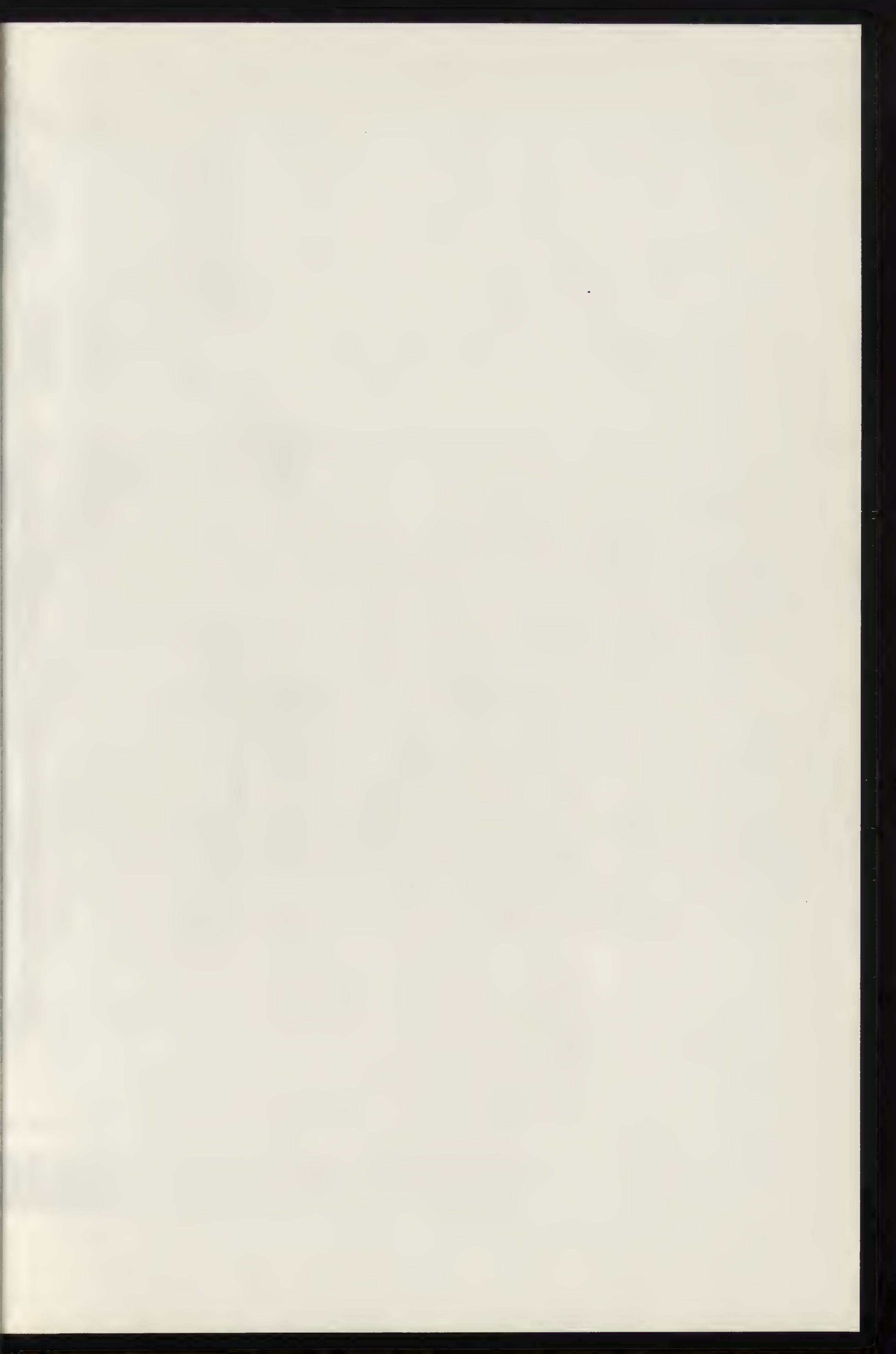
Noch nenne ich eine, in ziemlich grossem Maassstabe (ca. 2 m lang und $^2/_3$ m hoch) ausgeführte, lavirte Federzeichnung (mit Roth und sparsamem Blau colorirt) von einer der ruinirtesten Fresken des Benozzo Gozzoli im Campo Santo. Sie rührt aus dem 17. Jahrhundert her, zu welcher Zeit das Fresco noch gut erhalten erscheint.

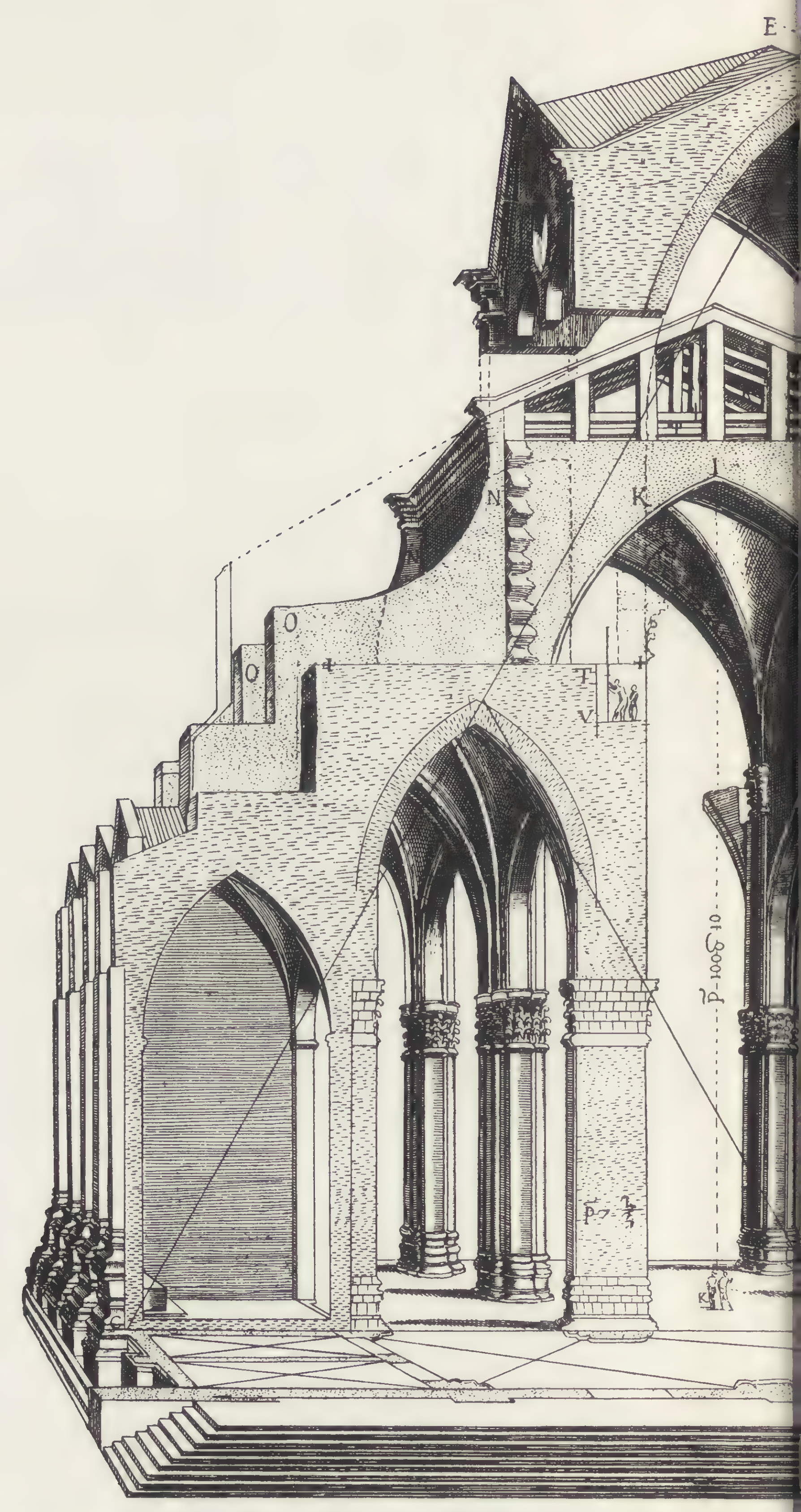
Unter den Sculpturwerken, die in den Sälen des Museums ausgestellt sind — sehr beschädigte Bildwerke pisanischer Herkunft aus dem 13. und 14. Jahrhundert, sowie architektonische Ornamenttheile, theilweise noch früherer Zeit — sind nur einige Holzsculpturen von ungewöhnlicher Schönheit hervorzuheben.

Zwei bemalte Statuen, die Verkündigung darstellend, werden mit einem Fragezeichen dem Nino Pisano zugeschrieben. Sie sind des Nino, ja eines noch grösseren Künstlers würdig. Unter dem weichen Stoffe faltenreicher Draperien fühlt man die Bewegung des schlanken, leichtgeschwungenen Körpers. Beide Köpfe, sowohl Maria's, wie derjenige des Gabriel, sind von zarter, jugendlicher Schönheit. Gegenwärtig sind sie mit einem monotonen, weissgrauen Ueberzug bedeckt, aber ursprünglich waren sie gewiss vollständig naturalistisch bemalt, anderen Holzsculpturen ähnlich, die hier ausgestellt sind.

---

[13]) Berichterstatter, der fast alle öffentlichen Galerien in Italien wiederholte Male durchstudiert hat, ist zu der Ueberzeugung gekommen, dass wenigstens die Hälfte der hier anwesenden altvlämischen Bilder Bles oder seiner Schule zugerechnet werden kann. Sonderbarerweise muss Lucas van Leyden, der, wie bekannt als Maler wenig productiv war, am häufigsten als Lückenbüsser dienen.





Beilage zu Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII. Heft 2.



Aus Dehio, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. Strassburg 1895. Verlag von Karl J. Trübner.



Zur Frage der Triangulation in der mittelalterlichen Baukunst.

Von **G. Dehio.**

Im fünften Heft des XVII. Bandes dieser Zeitschrift wurden meine »Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothischer Bauproportionen« einer Besprechung mit schlechthin ablehnendem Schlussurtheil unterzogen. Wenn ich glauben dürfte, dass alle Leser dieser Recension auch Leser meiner Schrift wären, würde ich mich einer Erwiderung gern enthalten. Da diese Voraussetzung aber selbstverständlich nicht zutreffen kann, so muss ich mich durch das semper aliquid haeret warnen lassen und den mir zugeworfenen Handschuh aufnehmen.

Mein Kritiker spricht im Tone ruhiger Ueberlegenheit: denn er ist »Praktiker«, sagt er, und ich bin »Laie«. Wie tief er sich das Niveau meines Laienthums denkt, weiss ich nicht, wohl aber weiss ich, dass in der Sache andere Praktiker anders denken. Keineswegs habe ich, was leichtsinnig gewesen wäre, die Rücksicht auf diese Seite vernachlässigt; vielmehr bin ich, um das Problem möglichst allseitig beleuchtet zu sehen, vor Veröffentlichung meiner Arbeit mit einem der erfahrensten Praktiker, der zu finden war, in Correspondenz getreten, mit dem seither verstorbenen Oberbaurath Denzinger, dem Dombaumeister von Regensburg und Frankfurt. Er hat mir in längerem Gutachten seine volle Zustimmung ausgesprochen. Ebenso nach Veröffentlichung der Arbeit durch freiwillige Zuschrift ein anderer Dombaumeister. Hiernach wird es mir Herr Reimers — von dessen Eigenschaften als Praktiker ich unbekannter Weise das Beste annehme — doch nicht übel nehmen dürfen, wenn ich auf seine autoritären Erklärungen: der Praktiker urtheilt so und so — kein entscheidendes Gewicht lege. Ohnedies bin ich nach wie vor der Ueberzeugung, dass in dieser Sache — sonst hätte ich sie überhaupt nicht in die Hand genommen — das specifisch praktische Wissen gar nicht in erster Linie in Betracht kommt; vielmehr ist in der Hauptfrage Jedermann urtheilsfähig, der methodisch zu denken gelernt hat.

Vorweg ist Rec. im Unklaren geblieben über das Wesen der Aufgabe. Sie ist nur und kann und soll nur sein: festzustellen, was war; aber warum es so war und wie wir es heute vom praktischen oder ästhetischen

oder sonst einem Gesichtspunkt beurtheilen sollen, das sind Fragen ganz anderer Ordnung; sie sind an sich durchaus berechtigt, aber sie kommen bei Feststellung der Thatsache schlechterdings nicht in Betracht. Man verzeihe mir diese elementare Auseinandersetzung über historische Methode, — sie ist gegenüber meinem Recensenten nöthig. Denn sein Widerspruch gründet sich ausschliesslich auf Argumente der zweiten Kategorie, oder, um es noch einfacher auszudrücken: die Sache geht ihm gegen das Gefühl, sie passt nicht zu seinen gewohnten Anschauungen, und darum kann er nicht an sie glauben. Gleich anfangs findet er meine Stellung zu Cesariano zu bemängeln, »weil,« sagt er, »der Praktiker kaum geneigt sein wird, einem Italiener des 16. Jahrhunderts ein zutreffendes Urtheil über Gothik zuzutrauen.« Hier muss ich gleich bemerken, dass es sich gar nicht um ein Urtheil handelt (ach, wie schwer ist es doch, die einfachsten logischen Begriffe aus einander zu halten!), sondern um eine geschichtliche Ueberlieferung. Und warum findet der Praktiker Cesariano's Zeugniss so verwerflich? Weil Jakob Burckhardt den Nonsens gesagt haben soll, »der Mailänder Dom (an dem Cesariano angestellt war) sei ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verblichenen Gothik.« Du lieber Himmel! Nicht dem »Mailänder Dom« gilt Burckhardt's Wort, sondern allein der im Jahre 1490 von Renaissancekünstlern ausgeführten Kuppel! Endlich habe ich Cesariano's Aussage keineswegs als unmittelbares Beweismittel angenommen, sondern nur die Pflicht empfunden, sie vorurtheilsfrei zu prüfen. Wenn sich dabei herausgestellt hat, dass sich das geometrische Experiment mit der historischen Quelle deckt, so kann doch unmöglich das erstere durch die vermeintliche Werthlosigkeit der anderen widerlegt werden.

Nein, wer mich widerlegen will, der muss entweder die Richtigkeit meiner Beobachtungen bestreiten oder er muss die festgestellten geometrischen Thatsachen als ungewollte und unbewusste, als blossen Zufall erweisen. Da mein Kritiker jenes nicht kann, versucht er dieses. Das Wort »Zufall« vermeidet er zwar, aber in der Sache kommt es allein darauf heraus. Ich hatte behauptet, die Triangulation sei zuerst am Querschnitt in Anwendung gekommen, später auf das System des Längenschnitts übertragen und ganz spät erst und nur an einer kleinen Gruppe von Bauten am Grundriss versucht. Von dieser Entwickelung nun nimmt der Kritiker keine Notiz. Er beginnt, nach schulmässiger Gewohnheit, aber in diesem Zusammenhange ganz willkürlich, mit dem Grundriss, und sein Ergebniss ist, dass »der Praktiker zu dem mehr richtigen als neuen Ausspruch kommen müsse, dass in ein System von Quadraten sich auch gleichseitige Dreiecke zeichnen lassen.« Nach dem ironischen Tone dieses »Ausspruches« zu urtheilen, glaubt der Rec. damit etwas Niederschmetterndes gesagt zu haben. In Wahrheit ist der Ausspruch ebenso viel werth, wie das obige Citat aus Burckhardt. Rec. geht von zwei Voraussetzungen aus. Einmal heisst es, dass die Seiten eines gleichseitigen Dreiecks zu seiner Höhe sich wie 4 : 3½ verhalten (woraus folgt, dass in einem Raum von 4 × 7 Quadraten sich zwei über einander gestellte gleichseitige Dreiecke ausführen lassen). Aber der Rec. gibt selbst zu, dass dies Verhältniss nur ein »ziemlich genaues« sei. Muss erst ich Laie es dem Praktiker

sagen, dass mit »ziemlich genauen« Uebereinstimmungen in der Geometrie nichts zu beweisen ist? Die andere Voraussetzung ist, dass im gothischen Grundriss die Gewölbeabtheilungen der Seitenschiffe Quadrate und diejenigen des Mittelschiffes Oblonge aus zweien solcher Quadrate bilden sollen, mithin die Gesammtbreite der drei Schiffe gleich vier Jochlängen sei. Ein Blick auf die von mir untersuchten Grundrisse zeigt, dass dies Verhältniss nur einmal und auch da nur annähernd zutrifft (in Köln, d. i. dem jüngsten, also am wenigsten maassgebenden Denkmal der Gruppe), dass in den anderen Fällen aber starke Differenzen, bis zu zwei und drei Metern, vorliegen. Die Behauptung ist eine Fiction, die vielleicht im Elementarunterricht der Bauschulen angewendet werden mag — als Laie weiss ich darüber nicht Bescheid —, die aber als ernsthaft sein wollende Grundlage einer wissenschaftlichen Discussion schlechthin unqualificirbar ist. Noch schlimmer aber als diese Beobachtungsfehler sind in dem daraus gezogenen Schlusse die Denkfehler. Denn nähmen wir auch an, mit den Beobachtungen hätte es seine Richtigkeit, so bliebe immer dieses zu sagen: Wohl k a n n man eine Gruppe von Quadraten so zusammenstellen, dass in sie ein gleichseitiges Dreieck sich »ziemlich genau« einzeichnen lässt; aber unendlich viel mehr Möglichkeiten der Combination gibt es, bei denen man es n i c h t kann. Es brauchte der Grundriss nur um ein Joch länger oder kürzer zu sein oder es brauchte der Kreuzungspunkt mit dem Querschiff nur um ein Joch weiter östlich oder westlich zu liegen, — und die ganze Dreieckconstruction würde unmöglich. Welche mystische Gewalt hätte nun die gothischen Meister gezwungen, allein die e i n e Combination, b e i d e r e s m ö g l i c h i s t, zu wählen? Offenbar ist der Rec., um einer vermeintlichen Scylla zu entgehen, in eine rettungslose Charybdis gerathen.

Nun spielen aber die paar Grundrisse nur eine untergeordnete Rolle in meiner Untersuchung. Sie kommen erst in dritter Linie in Betracht; in erster und zweiter stehen Querschnitt und System. Was Rec. hiergegen vorbringt, ist wenig, und dieses Wenige ist in logischer Hinsicht ungefähr so beschaffen, wie wenn Jemand die Behauptung eines Anderen, dass ein gewisser Gegenstand g r ü n von Farbe sei, durch die Gegenbehauptung aufheben wollte: Nein, er ist s a u e r. So wenig aber Sauer und Grün sich ausschliessende Begriffe sind, so wenig schliessen die Berechnungen des Rec. die Triangulation aus.

Jetzt käme endlich der Punkt, an dem mein Opponent mit seinem Hauptangriff einsetzen müsste: jene einfachste, älteste und verbreitetste Fassung der Triangulation, die ich vom Strassburger Münster rückwärts bis in die frühromanische Zeit (und seitdem noch weiter, bis ins klassische Alterthum, vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. VI, H. 12) verfolgt habe, siehe die Figuren 16—19 und 21—22 meiner Abhandlung. In ihr liegt der Schlüssel für das Verfahren der Gothiker: es ist die, gleichviel ob gut oder schlecht gelungene Anpassung einer uralten und übermächtigen Tradition an sehr veränderte Verhältnisse. Von diesem Theil meiner Untersuchung nun thut der Rec. so, als ob er nicht da wäre, und zieht mit Seelenruhe das Facit: »Nach dem Gesagten wird eine Triangulation der mittelalterlichen Bauwerke als erwiesen nicht angenommen werden können.« — —

Der Autor muss die Kritiken hinnehmen, wie sie Gott gibt; als Leser und Mitarbeiter dieser Zeitschrift fühle ich mich aber, wie ich nicht zu verhehlen brauche, durch die Darbringung von Herrn Reimers einigermaassen gekränkt.

Hätte sich Herr Reimers darauf beschränkt, sein subjectives Missfallen an der Triangulation zu erklären — was offenbar das Grundmotiv seines Widerspruches gegen meine Arbeit ist —, so wäre das etwas, worüber sich wenigstens discutiren liesse. Und wirklich sind aus ähnlichem Grunde schon einmal die Geister scharf auf einander geplatzt, wie jedem Leser von Anton Springer's Bildern aus der neueren Kunstgeschichte — ich meine den Aufsatz »Der gothische Schneider von Bologna« — bekannt ist. Ein glücklicher Zufall bringt mich in die Lage, zu dieser nicht bloss amüsanten, sondern auch in tieferem Sinne interessanten Episode einen neuen Beitrag zu liefern. Mein Freund Dr. Hülsen in Rom fand bei einem Antiquar den beistehend (in starker Verkleinerung) wiedergegebenen alten Kupferstich. Ob derselbe bis jetzt völlig unbekannt geblieben sei, vermag ich nicht zu sagen; in der mir zugänglichen Litteratur über S. Petronio wird auf ihn jedenfalls nicht Rücksicht genommen. Ausdrücklich bemerke ich noch, dass das System der Dreiecke nicht etwa von mir erst eingezeichnet ist, sondern dem Stich selbst angehört. Das Original misst am Plattenrand 53 × 40 Centimeter. Die nicht reproducirte Beischrift lautet:

All' Ill^{mi} Sig^{ri} et Prõni miei Colen^{mi}.

Gli Signori del Reg^{to} di Bol^{a}

Quel maggior amore, che si deve portare alla Patria et l'honore (che le SSVV Ill^{me} mi fecero gli Anni passati incommandarmi che facessi gli duoi modelli dell alzato della uolta della naue di mezzo del uenerando et sacro tempio S. Petronio Protettore di questa nostra Città, cioe un conforme all' altezza del triangolo equilatero, nella quale sono date tutte le sue parti uecchie, et l'altro secondo la forma in che hora si troua con la uolta noua) in me ha cagionato, ch'io non ho potuto ricusare di compiacere alle efficaci persuasioni di molti di loro di far ancora gli ritratti di detti modelli, et tanta più quando anco spero, che con tal modo si potrebbe finire un giorno tanto disputa. Onde facendogli tagliar in ramo ho messo l'uno et l'altro insieme, accioche meglio con una sol occhiata si ueda la differenza ch'e fra di loro. Acettavanno dunque la prontezza dell' animo mio et mi scusavanno doue, che con il mio poco ualore hauesse mancato in qualche cosa. A questo di X d'Aprile 1592 in Bologna con quella riverentia, che conuiene, le basio le mani Di. VV. SS. Ill^{me}.

Deuot.^{me} Sev.^{re}

Friano Ambrosino.

In den von Gaye veröffentlichten Urkunden kommt nur die eine (schliesslich siegende) Partei zu Worte; hier hören wir zum ersten Male die Gründe der Gegner aus ihrem eigenen Munde, wodurch die Sache denn doch in einem anderen Licht erscheint. Es handelte sich um die Einwölbung des Mittelschiffs; welche Höhe demselben zu geben sei, darüber entbrannte der Streit.

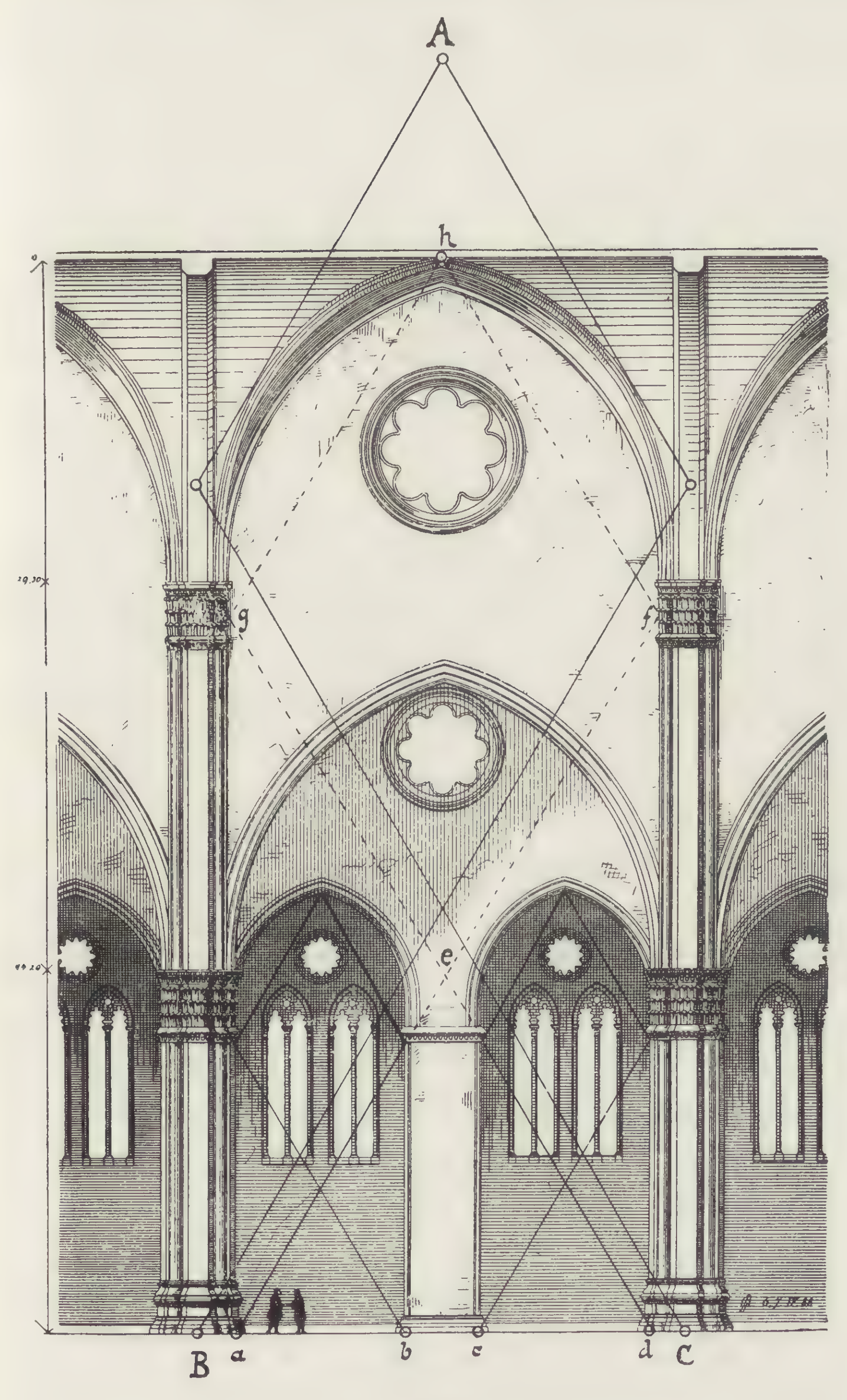


Fig. 2.

Der leitende Architekt Francesco Terribilia und die ihm zur Seite stehenden Sachverständigen erklärten 105 Fuss für das nicht zu überschreitende Maximum. Die Gegner aber behaupteten, nach der »deutschen«, d. i. gothischen Regel müsse sie sich zur Gesammtbreite verhalten, wie der Perpendikel eines gleichseitigen Dreiecks zu dessen Grundlinie, was im vorliegenden Fall eine Höhe von 133 1/2 Fuss gegeben hätte. Wenn wir aus dem langen, mit viel advocatorischer Geschicklichkeit durchgeführten Gutachten Terribilia's die entscheidenden Einwendungen herausschälen, so sind sie diese: 1. Die Pfeiler seien zu schwach, um ein Gewölbe von der geforderten Höhe zu ertragen, 2. diese Höhe würde zu den übrigen Theilen in ein unschönes Verhältniss treten. Die erstgenannte Schwierigkeit wäre mit Hülfe von Strebebögen, wie die Gegner sie vorschlugen — für einen Renaissancearchitekten allerdings eine starke Zumuthung —, leicht zu überwinden gewesen. Im zweiten Punkte aber hat Terribilia vollkommen Recht. Denn es war von der Ausführung des ursprünglichen Planes längst nicht mehr die Rede; jetzt sollte die Kirche mit dem Langhaus endigen, wodurch die Gesammtlänge auf die Hälfte reducirt war. Was das Princip der Triangulation betrifft, so wird es nicht schlechthin verworfen: es sei lobenswerth und als gut anzunehmen für solche Kirche, die in allen ihren Theilen danach entworfen sei; bei S. Petronio aber sei dies nicht der Fall (Gaye Nr. 407). So wird also hier und später (Nr. 408) der fundamentale Satz der anderen Partei (auch moderne Kritiker verstehen diese Kunst!) mit Stillschweigen übergangen. Dieser Satz war zu Folge unserem Kupferstich und seiner Beischrift eben der, dass die bestehenden mittelalterlichen Theile der Kirche nach dem Triangel proportionirt seien, und keineswegs bloss, wie man aus Terribilia's Replik entnehmen musste, die Berufung auf die Lehre Cesariano's. Wir sind in der Lage, die Behauptung genau zu prüfen. Vor mir liegt eine neue Aufnahme von S. Petronio, Querschnitt und System. Der Vergleich ergibt, dass die auf dem Kupferstich Ambrosino's gezeichneten Dreiecke über BD und CD (Höhenbestimmung der Seitenschiffe) vollkommen der Wirklichkeit entsprechen. Und damit nicht genug, auch das System des Längenschnitts (welches zu demonstriren Ambrosino nach Beschaffenheit seiner Zeichnung keine Gelegenheit hat) ist wirklich triangulirt. Unsere Fig. 2 giebt den gegenwärtigen, von Terribilia zum Abschluss gebrachten Zustand. Mit A ist die von seinen Gegnern geforderte Höhe nach dem Querschnitt eingetragen. Setzen wir hier den nach der Axenweite eines Doppeljochs gespannten Zirkel ein, so erreichen wir mit drei gleichseitigen Dreiecken bei B und C genau die Bodenlinie; ebenfalls drei Dreiecke, von ab und cd ausgehend, ergeben sich für die Arkadenöffnungen, d. h. es zeigt sich dieselbe Specialmethode der Triangulirung, die ich für den Kölner Dom nachgewiesen habe (Fig. 10 meiner Schrift).

Hiermit ist die allergrösste Wahrscheinlichkeit, man darf wohl sagen der Beweis beigebracht, dass die von der Partei des »gothischen Schneiders« geforderte Höhe die ursprünglich beabsichtigte wirklich gewesen ist. Ueberhaupt hat man sehr mit Unrecht im Hinblick auf diesen Schneider die ganze Angelegenheit ins Komische gewendet. Viel lächerlicher sind doch jene Archi-

tekten, die verständnisslos für Alles, was über den Horizont ihrer Schulweisheit hinausging, die Triangulation mit Vitruv bekämpften und eingestandenermaassen es am liebsten gesehen hätten, wenn auf die gothischen Pfeiler und Bogen ein antikes Gesims und Tonnengewölbe gesetzt worden wäre.

Schwerlich wäre die kurze Anmerkung eines Halbgelehrten, interpretirt von einem konfusen Dilettanten, im Stande gewesen, eine so starke und angesehene Männer umfassende Partei *(molti gentilhomini principali della città)* zusammenzubringen, wie sie nach dem Schreiben des Cardinals Montalto (Gaye Nr. 404) zu Gunsten der *delineatione triangolare* eintrat. Unvergleichlich wahrscheinlicher ist doch, dass sich in Bologna eine deutliche Tradition über diesen Punkt erhalten hatte. Keineswegs, wie ich demnächst an anderer Stelle zeigen werde, ist mit der Abkehr von den gothischen Bauformen zugleich die Triangulation in Vergessenheit gerathen; vielmehr ist sie bei den Renaissancekünstlern noch bis ins 16. Jahrhundert hinein ein gar nicht selten gebrauchtes Verfahren.

Endlich verräth unsere Fig. 2 noch einen aus den Urkunden nicht erkennbaren Umstand: nämlich dass Terribilia sich wenigstens in einem Nebenpunkte schliesslich doch der Triangulation gefügt hat. Den Beweis liefern die in punktirten Linien gezeichneten Dreiecke efg und fgh. Der Unterschied zwischen dem ursprünglichen Project und der Ausführung kann demnach so definirt werden: jenes nahm zur Basis die Entfernung von Axe zu Axe (BC), diese den lichten Abstand (ad).

Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürer's.

In der Lebensgeschichte Albrecht Dürer's befindet sich eine Lücke von fast zehn Jahren, und zwar hinsichtlich der Zeit unmittelbar nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft bis etwa zum Jahre 1504. Sicher steht nur fest, dass er in irgend welchen Beziehungen zum Kurfürsten Friedrich dem Weisen von Sachsen gestanden haben müsse, für welchen er verschiedene Werke schuf.

Archivalische Untersuchungen über die Baugeschichte in den sächsischen Landen haben mich auf Nachrichten hingeführt, die ich vorläufig mitzutheilen mir erlaube, indem ich weitere Ausführungen mir für spätere Zeit vorbehalte.

Ich fand in den Baurechnungen des Schlosses Wittenberg im Weimarschen Archiv folgende Posten vom Jahre 1503:

»xiv Schock Albrecht Maler von der gesnitzten Stube und m. g. h. (meines gnädigen Herren, also des Kurfürsten Friedrich von Sachsen) gemach zu malen.

viii Sch. Albrecht Maler uff die Erbeit am gewelbe vnnd cleine porkirchen gethan.«

In dem soeben erscheinenden Werke: Wanckel und Gurlitt, Die Albrechtsburg zu Meissen (Dresden, Baensch), habe ich die Baugeschichte des Wittenberger Schlosses actenmässig dargestellt. Es ergibt sich durch die Vergleichung mit ältern Inventaren aus dem Dresdener, Merseburger und Magdeburger Archiv, dass noch 1611 Dürer's »Historien, gelb auf blau gemåhlet« »im Eingange im dritten Geschoss«, in einem zehnfensterigen, ringsum durch »formirtes, eingefasstes Taffelwergk« geschmückten Saale erhalten waren; das Schloss wurde aber mehrfach beschossen und umgebaut, so dass z. Z. Reste dieser Malerei nicht mehr sichtbar sind. Ob sich solche in dem jetzt als Kaserne benützten Gebäude unter dem neueren Kalkanstrich befinden, würde sich erst durch eine genaue Untersuchung feststellen lassen.

Das Gewölbe der Kirche ist eingestürzt und die an ihm früher vorhandene Malerei unzweifelhaft verloren. Ob die von U. Thieme (Schäuffelein's malerische Thätigkeit, Leipzig 1892, S. 27) für Arbeiten Schäuffelein's erklärten sieben Tafeln in der Dresdener Galerie der Wittenberger »kleinen Empore« als Brüstungsfelder angehörten, wird zu erwägen sein.

Ueber die Beziehungen Dürer's zu dem Kurfürsten Friedrich geben die Rechnungen des kursächsischen Faktors in Nürnberg, Namens Unbehauen, Aufschluss, welche vom Kammerschreiber am Kurhofe gebucht wurden.

Im Jahre 1502 sind u. A. verzeichnet »xxvi fl. gold Unbehawen Zalt, die Er Albrecht Dürren uf schrift meins gnedigsten Herrn geben vom Knaben, den er lernt, vf beuehl seiner gnaden.

v fl. xvi gl hat Unbehawen Vßgeben vf schrift meins gn. hern für cleider des Malers Junge am Heyligthumb mir zugesandt.«

Die Zahlungen an den »Malerknaben«, wie er sonst auch genannt wird, dauern mindestens seit 1501 und noch 1503 fort. So wurden im Jahre 1503 7 fl. in Nürnberg für ihn ausgegeben, ferner 4 fl. 10 Pf. ihm gezahlt für einen »Sebastian, eyn triumf vnd welsche Karten.«

Wir erfahren auch wie dieser Junge hiess, denn 1501/2 heisst es:

»vi fl. Friedrich Maler Jungen gen Nürnberg gefürt bey Kitzet (Kotzel? unleserlich) zu notturft vf be(fehl) pf(effingers)«.

Gleichzeitig arbeitete ein anderer Friedrich Maler, meist mit drei Knechten in Wittenberg, 1505 wird neben ihm »Meister lucas Maler von Cronach angenommen«. Kurz vorher erhielt Meister Lucas, der Maler in Nürnberg 50 fl.

Dorthin weisen auch andere Nachrichten. So von 1503/4:

»74 fl. hat mir Vmbhawen geschrieben hat er zcalt Michel Ungemuth (Schreibfehler für Wohlgemuth; siehe unten) Maler für ein Taffel m. g. h., futter vnd pot(Boten)lohn. gold.

22 fl. dem maler geben vf schrifft pfeffingers In nawen Jars markt 1504.«

Dann nochmals 1503:

»74 fl. hat mir Unbehaw geschriebn hab er zalt Michel Wolgemuth Maler für ein tafell.

101 fl. Hans unbehaw zalt für ein tafell hirein gesandt Dienstag nach letare.«

Ausser diesen Beziehungen zu Michel Wohlgemuth erscheinen folgende Nachrichten von Wichtigkeit:

1503 erscheint in festem Jahrsold von 100 fl. als zu Torgau lebend der »weylische Maler Maister Jacob«. Manchmal ist er in Wittenberg, manchmal »zcu der Nawnburgk vfm Hoff«, manchmal in Lochau beschäftigt.

1505 erscheint ein Posten:

»lxx fl. hat marx Anspach zcu Nornberck für Meister Jacob den weylischenn Maler aufgeben, laud sinen Zettel Als In M. g. Herrn zcum ersten habenn (angestellt?) mit zcu reiset zcu weymar Dornßtag nach pauli con.«

Ausserdem erhielt 1505 der »Wellische Maler« den ungewöhnlich hohen Betrag von 300 fl. ausgezahlt.

Es ist wohl nach den Untersuchungen Lionel Cust's ausser Zweifel, dass der zu Nürnberg in Beziehungen stehende welsche Maler der bekannte Lehrer Dürer's Jacopo de' Barbari war, von welchem die Galerie zu Weimar einen mit dem Merkurstab und den Buchstaben I. A. D. B. gezeichneten Christuskopf und, wenn ich nicht irre, auch das Goethe-Museum ein Bild besitzt. Es zeigt sich demnach der kursächsische Hof bald nach 1500 als der Vermittler des Wettbewerbes zwischen Wohlgemuth, Jacob Walch, Dürer und Cranach und der Wittenberger Schlossbau als die Veranlassung zu bemerkenswerthen stilistischen Wandlungen in der deutschen Kunst.

Cornelius Gurlitt.

Der Kirchenväteraltar Michael Pacher's in der k. Gemäldegalerie in Augsburg und der k. Pinakothek in München.

Bis zum Jahre 1872 befanden sich im Depot der kgl. Galerie in Schleissheim die Ueberreste eines Flügelaltars, der aus dem Kloster Neustift bei Brixen stammen sollte und dessen Mitteltheil und Innenflügel die vier Kirchenväter zeigten, während auf den Aussenseiten Scenen aus dem Leben eines hl. Bischofs dargestellt waren.

Im genannten Jahre beliebte es, den Altar zu trennen, die Flügel mit den abgesägten Aussenbildern gelangten in die kgl. Galerie in Augsburg, das Mittelfeld in die kgl. alte Pinakothek in München.

Seit den Untersuchungen Professor Semper's über Michael Pacher, seine Vorgänger und seine Schule [1]) steht es wohl unwandelbar fest, dass wir in dem Altar ein Hauptwerk des grossen tirolischen Künstlers zu erblicken haben, was seither auch von Niemandem bezweifelt worden ist [2]).

Die Datirung dieses Werkes ist jedoch bisher nicht gewagt worden und ausserdem ist die bisherige ikonographische Deutung der Aussenflügel eine absolut unrichtige. Auch Marguillier hielt a. a. O. an der alten Bezeichnung fest, welche von der kgl. Centralleitung in München in folgender Weise angegeben war:

Inventarnummer 2599 a. Der hl. Nicolaus von Cusa, Bischof von Brixen, nöthigt den Teufel, ihm zu Willen zu sein.

Inventarnummer 2599 b. Der hl. Nicolaus sein Herz der Kirche des von ihm dotirten Klosters Neustift vermachend.

Inventarnummer 2600 a. Der hl. Nicolaus hält mit dem Grafen Sigismund von Tirol ein Religionsgespräch.

Inventarnummer 2600 b. Der hl. Nicolaus gründet zu Brixen ein Spital.

Diese Deutung schien von vorneherein verdächtig, denn von einer Selig- oder Heiligsprechung des Cusaners war mir nichts bekannt; dazu ergab sich nach Durchsicht der umfangreichen Litteratur über den Brixener Bischof nichts,

---

[1]) Besonders Innsbrucker-Ferdinandeumszeitschrift 1891 und 1892.

[2]) Vgl. die Studie von Auguste Marguillier »Michel Pacher« in der Gazette des Beaux-Arts, Jahrgang 1894.

was auf Darstellungen wie die unter Inventarnummer 2599 a und 2599 b hätte verweisen können. Die beiden letzten Gemälde fanden insofern Anhaltspunkte, als ja thatsächlich der Bischof mit dem Landesfürsten von Tirol einen oft bitter geführten Streit über Religions- und sich daran anschliessende Fragen geführt und, was das vierte Gemälde anbetrifft, Nicolaus als Stifter eines gut dotirten Spitales, wenn auch nicht in Brixen, so doch in seiner Heimat Cues an der Mosel, bekannt ist.

Nicolaus starb 1464, Pacher's Tod fällt in das Jahr 1498. Sollte es möglich gewesen sein, damals einen nicht beatificirten — man kann wohl sagen — Zeitgenossen zu den Ehren des Altars zu erheben? Und weiter, würden der Auftraggeber und der Maler des Werkes es nicht vorgezogen haben, Nicolaus in seiner höheren hierarchischen Würde — er war nämlich, längst bevor er Bischof von Brixen wurde, Cardinal — vorzuführen?

Diese Gründe und Fragen ergaben mir die vollständige Unhaltbarkeit der bisherigen Deutung, und erlaube ich mir in Nachstehendem den Erfolg meiner Studien in dieser Angelegenheit darzuthun.

Die vier Aussenbilder [3]) stellen Scenen aus dem Leben eines Bischofs, nicht wie man auch gedacht hat, mehrerer Bischöfe vor. Das beweisen die vollständig übereinstimmenden porträtgetreuen Gesichtszüge in drei Gemälden (im vierten ist das Antlitz verhüllt) und die genau gleiche Mitra, der gleiche Stab, der Vespermantel, der wenigstens in drei Gemälden ganz gleich mit einer reichen Perlenbordüre ausgestattet ist, während im vierten der Bischof eine weite glockenförmige Casula zu tragen scheint. Es lag nahe, bei dem vermeintlichen Herstammen des Altars aus einem Kloster auch eventuell an einen hl. Abt zu denken, obschon die Form der Mitra dies auszuschliessen schien.

Die ikonographischen Handbücher reichten für die Lösung der Frage nicht im entferntesten aus; die Seltenheit der gewählten Darstellungen machte aber eine Deutung um so verlockender, als ich in dem Bischof den Patron des Stifters des Altars und damit vielleicht eine mögliche Datirung des Werkes von Anfang an vermuthete. Und darin habe ich mich nicht getäuscht.

Die gemalten Scenen sind aus dem Leben des hl. Wolfgang, Bischofs von Regensburg und finden sich bereits erwähnt in einem Hymnus aus dem 11. Jahrhundert, der einen Theil des alten Wolfgangofficiums bildet, welches in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München (Clm. 14872) in einer Handschrift aus dem 15. Jahrhundert erhalten ist [4]). Die nothwendigen Ergänzungen dazu bietet die ausführliche Legende des Karthäusers Surius.

Die erste Scene (Inventarnummer 2599 a) spielt in der Strasse eines mittelalterlichen Ortes von ausgeprägt deutschsüdtirolischem Charakter. Wolfgang steht beschwörend vor dem Teufel, der ein Buch in der Hand hält. Dies bezieht sich entweder auf einen Kirchenbau, bei welchem er den Teufel

---

[3]) Ganz vorzügliche Photographien derselben hat der Hofphotograph F. Höfle in Augsburg aufgenommen.

[4]) Vgl. Mehler, Der hl. Wolfgang. Regensburg 1894.

zwang, ihm helfend zu Willen zu sein [5]) oder auf eine Predigt [6]), während welcher der Teufel einen solchen Lärm in der Stadt machte, dass alles davonlief. Der letztere ist ganz phantastisch gestaltet; der Körper ist grün mit gelben Lichtern, die Augen roth; auf der Nase ein hornartiger Auswuchs, auf dem Kopfe ein Hirschgeweih, Schweinshauer im Rachen, gezahnte Fledermausflügel; die grossen kreisförmigen Ohren speien Feuer; die Beine sind abgemagert dünn mit Bocksfüssen, das Rückgrat knorrig mit Pferdeschweif.

In der zweiten Scene (Inventarnummer 2599 b) liegt Wolfgang in einer gothischen Capelle ausgestreckt vor dem Altar, das Gesicht auf die Ellbogen gestützt. Auf dem Altar steht eine Reliquienmonstranz, die von einem Engel in interessanter Verkürzung — mantegnesker Einfluss — nach rechts verschoben wird. Die Darstellung bezieht sich auf die von Wolfgang durchgeführte Reformation der Nonnenklöster Ober- und Niedermünster in Regensburg [7]). Er war im Zweifel, ob er weniger strenge oder monachische Gelübde einführen solle und erbat vom Himmel, dass die auf dem Altar aufgestellten Heilthümer verschoben werden möchten, wenn er zur strengen Regel greifen solle.

Surius berichtet Cap. XXVIII von einer siegreichen Disputation Wolfgang's mit einem Ketzer über die Menschwerdung Christi. Diese Begebenheit ist auf dem dritten Bilde (Inventarnummer 2600 c) vorgeführt. Der Ketzer mit seinen Genossen ist in der gebräuchlichen mittelalterlichen Weise als solcher charakterisirt; dem Bischof in vornehmer Haltung assistiren zwei Diacone in Dalmatiken.

Die letzte Scene (Inventarnummer 2600 b) zeigt entweder eine der Krankenheilungen oder Teufelaustreibungen oder aber eher eine Darstellung aus der Legende, die in dem genannten Hymnus geschildert wird:

in furto miserum
detentum protegit
ipsumque veste contegit.

Ein Dieb war [8]) in die Schlafkammer des Bischofs eingedrungen, um Kleider zu stehlen. Da er aber aus Armuth gänzlich unbekleidet war, verzieh ihm Wolfgang und beschenkte ihn ausserdem. Gegen diese Deutungen wird sich wenig einwenden lassen.

Von besonderem Interesse ist in allen vier Bildern der brettartig gebildete Nimbus, der den Plastiker verräth.

Die Malereien sind, ohne gerade derb genannt werden zu können, doch im Allgemeinen nicht mit jener Feinheit, Sauberkeit und Eleganz durchgeführt, wie sie Pacher eigen ist. Auch die geringe Pracht der Gewänder sticht unvortheilhaft von den reichen Brokatstoffen mit gestickten Bordüren, wie sie Pacher liebt, ab. Wir müssen deshalb diese Bilder wohl einem Schüler Michaels,

---

[5]) Vgl. das Poëm von Jacob Grafwallner, bei Mehler a. a. O. p. 213.

[6]) Surius, Vita Wolfgangi, Cap. XXII.

[7]) Surius, Cap. XVIII.

[8]) Surius, Cap. XXVII.

der in der Werkstatt des Meisters arbeitete, zuschreiben. Nur in den Köpfen und Händen ist die Handschrift des letzteren deutlich zu erkennen.

Unzweifelhaft von seiner Hand sind jedoch die Innenbilder des Altars, die einerseits ganz an die Kirchenväter des St. Wolfgangaltars erinnern, andererseits — wenigstens drei von ihnen — fast genau übereinstimmen mit den gleichen Figuren des aus dem Ansitz Anreither in Brixen stammenden Hausaltares, welcher jetzt im Ferdinandeum zu Innsbruck aufbewahrt wird.

Den Standort des Augsburg-Münchener Altares bildete ursprünglich nicht das Kloster Neustift, sondern die Allerheiligen-Capelle des alten Doms zu Brixen. Die Capelle, die bei dem Neubau des Domes im vorigen Jahrhundert abgebrochen wurde, ward zuerst 1330 errichtet, in den Jahren 1486—1491 umgebaut und mit der Laurentius-Capelle zu einem grösseren Sacellum verbunden. Das Capital zum Umbau und zur Einrichtung des neuen Heiligthumes hatte der am Georgstage 1486 verstorbene Dompropst Wolfgang Neundlinger testirt und angeordnet, dass drei Altäre, zu allen Heiligen, zum hl. Laurentius und zu den vier Kirchenvätern in demselben errichtet werden sollten [9]. Zu Ehren des Stifters wurden auf den Aussenseiten des letzteren Altares Darstellungen aus dem Leben seines Patrons gewählt. Da die Einweihung der Altäre am vierten Sonntag in den Fasten 1491 vorgenommen wurde, gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir das Werk Pacher's 1489—1490 ansetzen.

Bei den ausserordentlich geringen urkundlichen Angaben, die uns über das Leben dieses Künstlers bekannt sind, muss jeder Beitrag, auch der geringste, willkommen sein. Was wir wissen, ist kurz folgendes:

1465 vollendete Pacher den jetzt verschollenen Altar für Schloss Ried bei Bozen;
1471—1475 Arbeiten für den Hochaltar in Gries;
1477—1481 für den Hochaltar in St. Wolfgang;
1482—1483 für den verschollenen Michaelaltar der Pfarrkirche zu Bozen;
1489—1490 für den Kirchenväteraltar der Allerheiligen-Capelle des Domes in Brixen;
1495 bis zu seinem zwischen dem 8. Juli und 18. November 1498 erfolgten Tode für den Hochaltar der Franziscanerkirche in Salzburg.

Ausserdem finden wir ihn als Zeugen erwähnt 1467 bei einer Grundsteinlegung und 1469, 1472, 1475, 1492 und 1496 in einem Register, in welchem die für das Hospital und die Marienkirche in Bruneck in den Jahren 1445 bis 1509 gewidmeten Geschenke aufgezählt sind.

Innsbruck. *Carl Strompen.*

---

[9]) Sinnacher, Beiträge zur Geschichte der Diöcese Brixen, V. 182.

Die St. Johannes-Taufcapelle in Worms, ein Decagon.

Die St. Johannes dem Täufer geweihte Taufcapelle in Worms stand auf der Südseite des St. Peter- und Pauls-Domes und wurde leider im Jahre 1807 zerstört; Sulpiz Boisserée berichtet in seinen 1833 herausgegebenen Denkmalen der Baukunst am Niederrhein, dass er 1808 in Worms die Trümmer der ganz von Quadern errichteten, sehr stattlichen Taufcapelle an Ort und Stelle gesehen, dieselbe habe Rundbogen sowie reiche Verzierungen an Gesimsen und Capitellen gehabt und sei von acht- oder zwölfeckiger Gestalt gewesen. Dr. Wilhelm Lotz nimmt auf Seite 587 des zweiten Bandes seiner 1863 in Cassel erschienenen Kunst-Topographie Deutschlands die Wormser Taufcapelle als ein Achteck an und folgt darin Dr. Dronke und J. C. von Lassaulx in ihrer 1837 herausgegebenen Monographie der Matthias-Capelle auf der oberen Burg bei Kobern an der Mosel. Zugleich berichtet Dr. Lotz, dass einige wohlerhaltene Säulen der Zwerggalerie sich im Hause des Wormser Privatiers Bandel aufbewahrt fänden. Von diesem kamen dieselben nach Mainz und wurden hier im Domkreuzgange aufgestellt, um dann bei Gründung des Paulus-Museums wieder nach Worms zu gelangen, wo dieselben hingehören und nun in der werthvollen Sammlung als hochinteressante Stücke romanischer Baukunst der öffentlichen Besichtigung unterliegen. Es dürften sich im Ganzen etwa zehn Sandsteinsäulen, bestehend aus Basis, Schaft und Capitell mit entsprechender Deckplatte, zusammen rund 1,70 Meter hoch, in den Räumen des Wormser Paulus-Museums befinden. Etwa die Hälfte derselben sind Ecksäulen, wie man aus den Säulenbasen und den Säulencapitellen sofort erkennt; beide sind von fünfeckigem Grundrisse und haben die bezüglichen Basen auf den fünf Ecken je ein Eckblatt, während die übrigen Säulen, welche vordem in der Mitte der Polygonseiten standen, wie herkömmlich, quadratische Basis mit vier Eckblättern und dem entsprechend auch Capitelle mit quadratischen Deckplatten besitzen. Auf diesen ruhten die horizontalen Architrave, die ihrerseits in der rückwärtigen Mauer das hintere Auflager fanden, wie dies beim Dom zu Worms und an der Concha der dortigen St. Paulus-Stiftskirche die übliche Construction der Arcadengalerien gebildet hat. Die Eckcapitelle und zugehörigen Eckbasen der Arcadengalerie-Säulen besitzen nun einen Winkel, welcher weder einem Achtecke noch einem Zwölfecke entspricht, wie solches von Boisserée, Dronke, Lassaulx und Lotz angenommen worden ist, sondern einem Zehnecke, was

wir durch eine aufgetragene Construction festgestellt haben. Die mit dem Paulus-Museum verbundene öffentliche Bibliothek der Stadt Worms besitzt durch die eifrigen Bemühungen ihres Vorstandes, Professor Dr. August Weckerling, eine Zeichnung vom Fundamente der ehemaligen Wormser Taufcapelle, welche ein im Jahre 1807 beim Niederreissen beschäftigter Maurer damals angefertigt hat. Da auch hiernach der Mittel- wie der Aussenraum ein regelmässiges Zehneck gebildet hat, so ergibt sich also mit aller Bestimmtheit, dass unsere aus der Form der Ecksäulen sich ergebende Reconstruction als Decagon richtig ist. Wir besassen seither in unserer rheinischen Baukunst nur am Niederrhein das Decagon der St. Gereons-Stiftskirche in Köln und nunmehr ist ein zweites wichtiges Baudenkmal am Mittelrhein in der ehemaligen Wormser Taufcapelle entdeckt. Endlich dürfte auch der Oberrhein in der Capelle der im Jahre 1000 gestifteten Benedictiner-Abtei zu St. Michaelis in Hugshofen bei Schlettstadt im Elsass einen als Decagon auf zehn freistehenden Säulen gebildeten Mittelraum besessen haben, wie uns Schweighäuser und Golberg, Antiquités de l'Alsace 1828, im zweiten Bande auf Blatt 18 überliefert haben, nachdem der interessante Centralbau selbst im Jahre 1782 durch die Aebtissin vom Benedictinerinnenkloster Andlau zerstört worden und an seine Stelle ein zopfiger, jetzt auch sehr beschädigter Neubau getreten ist, wie Prof. Dr. F. X. Kraus, Kunst und Alterthum im Elsass, im ersten Bande auf Seite 113 und 114 berichtet hat. Die Wormser Taufcapelle hatte, gleich der zu St. Martin nächst der Münsterkirche in Bonn, welche 1812 ebenfalls niedergerissen wurde, eine obere Empore und eine nach Osten ausgebaute Concha. In Bonn war die Treppe zur oberen Empore im Mauerwerke der Concha angebracht, wie man aus dem auf Tafel 1 von Boisserée in seinen Denkmalen am Niederrhein gegebenen Grundrisse ersehen kann, während in Worms zur Seite der Concha an einer der Zehnecks-Aussenmauern ein Thurm von quadratischem Grundrisse angebaut war. Sind doch auch die Doppelthürme von der St. Martinskirche und von der St. Andreaskirche in Worms von viereckiger Form, während die vier Domthürme und die zwei von St. Paul daselbst die runde Form aufweisen. Diese Rundthürme gehören der frühromanischen Periode an, die viereckigen Thürme beweisen die spätere Gründung und diese erkennt man denn auch aus den Formen der Ornamentik der Säulencapitelle der Wormser Taufcapelle; es ist frühestens die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, welche uns hier entgegen tritt. Soweit uns bekannt, sind keine Säulen, Capitelle oder andere wichtige Structur-Details vom Innern der Wormser Taufcapelle mehr vorhanden, so dass wir derzeit die Frage unentschieden lassen müssen, ob die zehn Freistützen des zehneckigen Mittelraumes Säulen oder Pfeiler gewesen.

Werfen wir nunmehr einen vergleichenden Blick auf die in derselben Stadt Worms heute noch wohlerhaltene Synagoge, so finden wir hier die romanischen Stilformen, wie sie um das Jahr 1200 am Mittelrhein üblich waren. Die zwei schlanken Sandsteinsäulen bilden die freistehenden Stützen für eine zweischiffige Hallenconstruction, wie solche kurze Zeit nachher in den Sommer-Refectorien der Cistercienser-Abteien Schönau bei Heidelberg im

Sprengel des Wormser Bischofs und Maulbronn im Sprengel des Speyrer Bischofs errichtet wurden. Die beiden zweischiffigen Refectorien sind aber mit Rippengewölben überdeckt, während die Wormser Synagoge sechs schwach spitzbogige Kreuzgewölbe, ohne alle Gurten, besitzt. Aehnlich dürfen wir uns wohl auch die Steindecken der unteren und oberen Umgänge bei der Taufcapelle denken und in dieser gerade das Vorbild für die Construction der wahrscheinlich etwas später zur Ausführung gekommenen Synagoge erblicken. Die Fundamente der Wormser Taufcapelle sind jedenfalls bei dem im Jahre 1807 erfolgten Niederreissen nicht ausgebrochen worden und so ist die Hoffnung nicht ausgeschlossen, dass die Localforschung, nach Veranstaltung entsprechender Nachgrabungen, weitere werthvolle Aufschlüsse über Form und Grösse bringen dürfte.

Karlsruhe in Baden, im April 1894.

Architekt *Franz Jacob Schmitt.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Die Anfänge der Kunst, von **Ernst Grosse**, Dr. phil. Mit 32 Abbildungen im Text und 3 Tafeln. Freiburg i. B. und Leipzig 1894. Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 8°, VII und 301 S.

Es kann einer Wissenschaft nie schaden, wenn sich einmal ein Gelehrter ihrer annimmt, der, von einem ganz anderen Forschungsgebiete herkommend, die wissenschaftlichen Ergebnisse und Methoden, die er hier gewonnen hat, auf sie anwendet. Ein solcher Fall liegt hier vor. Der Verfasser dieses Buches ist weder Kunsthistoriker noch Aesthetiker von Fach, sondern Philosoph und Soziologe. Und grade desshalb hat er, trotz der lückenhaften und vielfach problematischen Natur des Stoffes, den er behandelt, eine Reihe von Resultaten zu Tage gefördert, die für die Kunstgeschichte und Aesthetik von grosser Wichtigkeit sind.

Man kann ja das Problem der Kunst von zwei verschiedenen Seiten anfassen. Entweder von der kunsthistorischen, indem man die Thatsachen der Kunstgeschichte erforscht und aus dem Zusammenwirken allgemeiner Culturfactoren und der individuellen Schöpferkraft einzelner Künstler zu erklären sucht; oder von der ästhetischen, indem man das Wesen der Kunst nach seiner psychologischen Bedeutung ergründet. Beide Arten haben ihre wissenschaftliche Berechtigung, wenn sie auch freilich nicht immer in streng wissenschaftlichem Geist betrieben worden sind. Wenn z. B. der Verfasser die Aufgabe der Kunstgeschichte »nicht sowohl in der Erklärung als in der Erforschung und Beschreibung der kunsthistorischen Thatsachen« erblickt (S. 1), so trifft er damit allerdings einen weit verbreiteten Fehler kunsthistorischer Forschung, doch das Wesen dieser Forschung und ihr wissenschaftlicher Charakter an sich wird dadurch kaum berührt. Man kann den Schnaase, Burckhardt, Springer u. s. w. gewiss nicht vorwerfen, dass sie sich mit blossem Sammeln des Materiales begnügt und nach den allgemeinen Gesetzen der Kunstentwicklung nicht gefragt hätten. Höchstens kann man zweifelhaft darüber sein, ob sie diese Gesetze immer richtig formulirt, und vor allen Dingen, ob sie dabei immer das geeignete Material zu Grunde gelegt haben. Ebenso wird man dem Verfasser bei seinem Urtheil über die »Kunstphilosophie« wohl in sofern recht geben, als er den älteren ästhetischen Systemen nur noch einen historischen Werth zuspricht (S. 3), wird es aber gleichwohl bedauern, dass er nicht schon

hier auf den Umschwung der Aesthetik hingewiesen hat, den wir dem scharfsinnigen und auch von ihm so hochgeschätzten Fechner verdanken, der ja schon seit beinah zwanzig Jahren mit seiner »Aesthetik von unten herauf« jene älteren speculativen Systeme über den Haufen geworfen hat.

Es war also nicht unbedingt nothwendig, zum Zweck dieses Buches eine neue Kunstwissenschaft zu erfinden, die im Gegensatz zu den bisherigen Behandlungen der Kunst nun auch einmal nach den Gesetzen des künstlerischen Schaffens fragen sollte. Es hätte vielmehr genügt, wenn der Verfasser die Wichtigkeit des von ihm zum ersten Mal in streng wissenschaftlicher Weise herbeigezogenen ethnographischen Materials betont und seine Bedeutung sowohl für die Kunstgeschichte als auch für die Aesthetik hervorgehoben hätte. Wir wollen die Resultate seiner Arbeit für diese beiden Wissenschaften einer genaueren Prüfung unterziehen.

Was zunächst die historische Betrachtung der Kunst betrifft, so glaubt Grosse in Bezug auf sie zu mehreren für die Methode der Forschung wichtigen Ergebnissen zu gelangen. Die heutigen Kunsthistoriker gehen bei ihren Untersuchungen meist von gewissen Grundsätzen aus, die wie sie annehmen, nicht bewiesen zu werden brauchen. So sind sie z. B. der Ansicht, dass Rasse und Klima einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Kunst haben, dass die künstlerische Blüthe immer mit der politischen, moralischen, körperlichen Tüchtigkeit der Völker Hand in Hand gehen müsse, dass bedeutsame historische Ereignisse immer einen hervorragenden Einfluss auf die Entwicklung der Kunst ausübten, dass der Charakter eines Volkes, eines Landes, ja selbst einer Provinz immer klar und deutlich in der Kunst dieses Volkes, dieses Landes, dieser Provinz wiederzuerkennen sei. Am entschiedensten hat bekanntlich Taine diesen Standpunkt vertreten, aber man braucht nur die Werke neuerer Kunsthistoriker, z. B. Lermolieffs, nachzuschlagen, um sich zu überzeugen, dass diese und ähnliche Theorien noch heute vielfach und zwar meist mit dem Anspruch der Originalität, von Fachgenossen proklamirt werden.

So einfach liegt die Sache nun freilich nicht, und schon ein Blick auf die unendliche Complizirtheit der fortgeschrittenen Culturen — man denke z. B. an die Gegenwart! — zeigt, wie vergeblich es wäre, für einzelne Völker, Länder, Provinzen, und wäre es auch nur für eine bestimmte Zeit, einen »dominirenden Charakter« der Cultur festzustellen, aus dem sich alle Erscheinungen der Kunst erklären liessen. Ein einfacher vorurtheilsloser Blick auf die Geschichte der Kunst zeigt ja auch, dass diese Zusammenhänge, die man gewöhnlich als ganz selbstverständlich voraussetzt, thatsächlich in den meisten Fällen gar nicht existirt haben, dass sie durch die Thatsachen mindestens ebenso häufig widerlegt wie bestätigt werden.

So war es denn ein grosses Verdienst des Verfassers, dass er, um die Berechtigung dieser Grundsätze zu prüfen, den Blick auf die Naturvölker, die primitiven Stämme richtete, deren Cultur sich durch ihre viel grössere Einheit und Uebersichtlichkeit von derjenigen der civilisirten Völker unterscheidet. Als primitive Völker lässt er — vorsichtiger als andere — nur die reinen Jägervölker gelten, also die Australier, die Mincopie auf den Andamanen, die

Botokuden, Feuerländer, Eskimos und Aleuten. Solche Völker dagegen, die schon Spuren des Ackerbaus, der Ansässigkeit oder gar der Staatenbildung zeigen, schliesst er absichtlich aus. Man kann diese Beschränkung, besonders wo es sich um einen ersten Versuch auf noch nicht betretenem Gebiete handelt, nur billigen, wenn auch bei einer künftigen Fortsetzung der Untersuchungen das Forschungsgebiet wohl noch weiter auszudehnen wäre. Jedenfalls liegt bei den reinen Jägerstämmen die Möglichkeit einer gegenseitigen Beeinflussung, eines Austausches der Culturerzeugnisse in verhältnissmässig sehr geringem Grade vor, so dass schon aus diesem Grunde die Frage nach dem künstlerischen Allgemeinbesitz des Menschen hier viel sicherer als anderswo zu beantworten ist.

Da zeigt sich denn zunächst, dass die Rasse bei den primitiven Völkern so gut wie gar keinen Einfluss auf die Kunst ausübt. Die Australier und Eskimos gehören einer ganz verschiedenen Rasse an und haben doch eine sehr ähnliche Kunst hervorgebracht. Die Kunst ist eben auf ihrer primitiven Stufe etwas allgemein menschliches. Freilich geht der Verfasser nicht so weit, den Einfluss der Rasse auf die Kunst überhaupt zu leugnen. Er gibt zu, dass er sich bei fortschreitender Culturentwicklung wohl geltend machen könn, wenn man auch sagen müsse, dass gerade »die höheren Völker einen weit weniger reinen und einheitlichen Rassencharakter haben als die niederen Stämme.«

Etwas bedeutender ist die Einwirkung des Klimas. Allerdings wirkt dieses nicht, wie man früher vielfach geglaubt hat, direct, sondern nur indirect auf die Kunst ein, indem es die Form des Nahrungserwerbes, d. h. also den Wirthschaftsbetrieb bestimmt, der seinerseits wieder den Charakter der Kunst wesentlich beeinflusst. Was diese Beeinflussung betrifft, so tritt sie nach Grosse bei den Naturvölkern besonders hervor in der Fähigkeit lebenswahrer bildnerischer Darstellung von Thieren, einer Fähigkeit, die sich ja bei Jägerstämmen schon durch den Kampf ums Dasein entwickeln musste. Diese Erklärung hat etwas sehr Ansprechendes, und dennoch glaube ich nicht, dass sie das Richtige trifft. Denn wie will man es mit ihr vereinen, dass auch das Kind, dessen geistiges Leben ja mit demjenigen der Naturvölker überhaupt viele Analogien hat, bei seinen ersten Zeichenversuchen und beim Betrachten von Bilderbüchern eine so auffallende Vorliebe für Thiere zeigt? Da hier von einer Beziehung zum Wirthschaftsbetriebe nicht die Rede sein kann, läge es wohl näher, dieses Interesse für das Thier auf andere Gründe zurückzuführen, von allen Dingen darauf, dass der Mensch eben abgesehen vom Menschen natürlich am meisten Interesse für das Thier hat, das ihm als Lebewesen vor allen Dingen seiner Umgebung am nächsten steht. Daraus dürfte es sich dann auch erklären, dass die Ornamentik der Naturvölker, wie mir Grosse überzeugend nachgewiesen zu haben scheint, nicht abstrakte geometrische Ornamentik, sondern geometrisch schematisirte Nachahmung menschlicher und thierischer Formen, Schlangenhautzeichnungen u. s. w. ist. Wenn in dieser Ornamentik die Pflanze noch gar keine Rolle spielt, so dürfte dies weniger daraus zu erklären sein, dass die Pflanze für den Wirthschaftsbetrieb dieser Völker noch keine Bedeutung hat, als vielmehr daraus, dass sie dem Interesse

des Menschen naturgemäss ferner steht als der Mensch und das Thier. Es soll darum keineswegs bestritten werden, dass der Jägerberuf für die scharfe Beobachtung der Thiere und demgemäss auch ihre getreue künstlerische Wiedergabe wichtig gewesen ist. Aber die eigentliche Ursache für diese Stoffwahl der primitiven Kunst möchte ich doch nicht darin sehen.

Man muss also sagen, dass die Verbindung der Kunst mit dem Wirthschaftsbetriebe durchaus nicht so eng und charakteristisch ist, wie der Verfasser annimmt. Und wenn man ihm dies selbst zugeben würde, so würde doch, sobald man von der primitiven Kunst zu derjenigen höherer Culturstufen überginge, — wie auch der Verfasser andeutet — der Nachweis eines solchen Zusammenhanges gradezu unmöglich werden, da ja der Wirthschaftsbetrieb hier viel zu komplicirt ist, und viel zu wenig in einem unmittelbaren Verhältniss zum Leben des Einzelnen steht, als dass er die Kunst wesentlich beeinflussen könnte.

Fragen wir also, was denn aus den Verhältnissen der primitiven Kunst für die Methode der Kunstgeschichte hervorgeht, so ist es herzlich wenig, und der Verfasser muss uns schon erlauben, dass wir nach wie vor die kunsthistorischen Thatsachen als solche erforschen, gruppenweise zusammenfassen und mit denjenigen Erscheinungen des öffentlichen und privaten Lebens, der Staatsform, der Religion u. s. w. in Verbindung bringen, mit denen sie ganz offenbar in Verbindung stehen. Und zwar werden wir dabei möglichst wenig nach allgemeinen Gesetzen, dafür aber um so mehr nach einzelnen nachweisbaren Zusammenhängen suchen, da uns nicht nur unser eigenes Studium, sondern auch viele treffende Bemerkungen des Verfassers gelehrt haben, dass je allgemeiner ein solches angebliches Gesetz ist, desto weniger Garantien für seine Richtigkeit bestehen.

Grösser ist die Zahl der Ergebnisse, die der Verfasser für die Aesthetik gefunden hat. Dass die primitiven Völker eine, wenn auch rohe, doch nach den verschiedensten Richtungen hin ausgebildete Kunst haben, wussten wir allerdings schon. Dass diese Kunst trotz aller Abweichungen doch ihrem Wesen nach mit derjenigen der zivilisirten Völker übereinstimmt, hat der Verfasser mit Recht betont. Der allgemein menschliche Charakter des künstlerischen Triebes geht daraus unwiderleglich hervor. Als eigentliche Quelle der künstlerischen Thätigkeit nennt der Verfasser im Anschluss an Herbert Spencer mit Recht den Spieltrieb, »der sich in seinen verschiedenen Formen mehr oder weniger mit dem Nachahmungstriebe kombinirt und als ein allgemeines Besitzthum der Menschheit betrachtet werden muss, welches wahrscheinlich älter ist als das Menschenthum selbst.« Diese letzte Behauptung ist vollkommen richtig, da ja das Spiel, und zwar das richtige künstlerische Illusionsspiel, dem Thiere wahrscheinlich ebenso gut eigen ist, wie dem Menschen. Eine genaue psychologische Analyse des Spiels lag nun zwar ausserhalb des Rahmens dieser Arbeit. Aber wenn der Verfasser diese Analyse wenigstens für sich angestellt hätte, so würde er vielleicht vermieden haben zu sagen: »Das Spiel unterscheidet sich von der Kunst dadurch, dass es immer einem äusseren Zwecke zustrebt« (S. 47). Denn hier wird offenbar das Spiel der Kinder,

um das es sich doch bei dieser Frage allein handeln kann, mit dem Spiel der Erwachsenen, dem Kartenspiel, Schachspiel u. s. w. verwechselt. Dieses hat allerdings häufig einen praktischen Zweck, nämlich den Gewinn. Das Spiel der Kinder dagegen ist vollkommen zwecklos. Was bezweckt denn das Spiel mit der Puppe, dem Thier, dem Bilderbuch, dem Kasperletheater u. s. w.? Doch einzig und allein das Vergnügen des Kindes. Es entspringt mit innerer Nothwendigkeit dem Spieltrieb und dient keiner anderen Sache als dem Genusse, will nichts anderes als ein ästhetisches Lustgefühl erzeugen. Es verbindet sich allerdings hie und da auch mit praktischen Zwecken, so z. B., wenn das Kind zwar für seine Puppe kocht, dann aber die gekochten Gerichte selbst aufisst. Aber der wesentliche Zweck des Spiels ist eben kein praktischer, sondern ein rein ästhetischer. Es unterscheidet sich in dieser Beziehung durchaus nicht von der Kunst.

Entsprechend seiner Theorie vom Spiel sucht der Verfasser nun auch in der Kunst der primitiven Völker, wo es ihm nur irgend möglich ist, einen praktischen Zweck nachzuweisen, und er kommt schliesslich zu dem Resultat: »Die meisten künstlerischen Produktionen der Primitiven sind keineswegs rein aus ästhetischen Absichten hervorgegangen, sondern sie sollen zugleich irgend einem praktischen Zwecke dienen; und häufig erscheint dieser letzte sogar unzweifelhaft als erstes Motiv, während dem ästhetischen Bedürfnisse nur nebenbei, an zweiter Stelle, genügt wird« (S. 292). Hier ist der Verfasser seinem sonst immer festgehaltenen Prinzip vorsichtiger und zurückhaltender Formulirung einmal untreu geworden. Denn sehen wir uns die Beweise für diese Behauptung an, so finden wir, dass sie alles andere eher als entscheidend sind. Vor allen Dingen sollen »die primitiven Ornamente ursprünglich nicht als Verzierungen, sondern als praktisch bedeutsame Marken und Symbole gedacht oder geschaffen« sein. Aber Grosse selbt sagt doch S. 130 ff., dass sowohl die Schriftzeichen wie die Eigenthümermarken meist sehr deutlich von den rein ornamentalen Mustern zu unterscheiden sind. Und wenn auch unter den Ornamenten der Australier sehr viele die Bedeutung von Stammes- oder Familienabzeichen haben, indem sie z. B. das Schutz- und Wappenthier einer Sippe oder eines Stammes in schematischer Weise darstellen, so gibt es doch nach S. 135 andere, die »zu keinem anderen Zwecke als zum Schmucke dienen.« Ja von den Hyperboräern wissen wir nicht einmal, »ob sie überhaupt Stammesabzeichen irgend welcher Art auf ihren Geräthen anbringen.« Nun wäre es doch sehr leicht denkbar, dass bestimmte Thiere oder Ornamente, die ursprünglich einen rein schmückenden Charakter hatten, dadurch dass sie von einer Familie, einem Stamm besonders häufig zur Verzierung der Waffen angewendet wurden, schliesslich die Bedeutung von Familien- oder Stammesabzeichen erhalten hätten. Jedenfalls berechtigt absolut nichts zu dem Schlusse, dass ihre Bedeutung als Marken und Symbole die ursprüngliche, die als Schmuck aber die abgeleitete sei. Im Gegentheil, wenn man bedenkt, dass die Stammesverbände sich doch schliesslich auch erst allmählich und nicht gleich von Anfang an ausgebildet hatten, wird man es für sehr viel wahrscheinlicher halten, dass diese Figuren und Ornamente schon lange Zeit als blosser Schmuck

gebräuchlich waren, ehe sie sich zu Stammesabzeichen krystallisirten und dadurch ihre Bedeutung änderten.

Ebensowenig lässt sich von der Körperbemalung, Tattuirung und Narbenzeichnung behaupten, dass sie einen symbolischen, sei es nun religiösen oder sozialen Sinn habe. Man kann zwar nicht sagen, dass ein solcher Sinn ganz ausgeschlossen sei, und in einzelnen Fällen scheint man ihn sogar annehmen zu müssen. Aber ihn als das Ursprüngliche, Regelmässige vorauszusetzen, haben wir nicht die mindeste Veranlassung. Ganz ebenso verhält es sich mit den übrigen Künsten, von denen übrigens schon der Verfasser der Musik wie in anderen Beziehungen so auch in dieser eine Sonderstellung zuweist.

Danach können wir also die Ableitung der Kunst aus dem Spieltrieb sehr gut festhalten, wobei wir freilich im Gegensatz zum Verfasser der primitiven Kunst sowohl wie dem Spiel die praktische Absicht als wesentliches Kennzeichen durchaus absprechen. Auch der Primitive verbindet freilich mit seiner Kunst zuweilen praktische Zwecke, z. B. bei der sorgfältigen Bearbeitung der Waffen, beim Kriegstanz, bei den mimischen Tänzen obscönen Charakters u. s. w. Aber diese Fälle sind nicht anders aufzufassen, als das oben angeführte Beispiel vom Kochen bei den Kindern und die Fälle von tendenziöser Kunst bei civilisirten Völkern, z. B. den modernen Völkern Europas. Es wird vielleicht niemals gelingen, die Tendenz ganz aus der Kunst zu verbannen, und sie mag immerhin bestehen, wenn sie sich nur nicht zu sehr vordrängt. Aber wesentlich für die Kunst ist sie nicht. Wohl aber ist die Loslösung von allen praktischen Interessen ein Kennzeichen sehr vieler Kunstwerke, und zwar ein Kennzeichen, das sich bei anderen Gattungen des Schönen nicht, oder wenigstens nicht in demselben Grade nachweisen lässt.

Grade deshalb kann ich aber auch dem Verfasser nicht Recht geben, wenn er — ähnlich wie neuerdings Volkelt — von der Kunst fordert, »dass sie im Sinne der sozialen Zweckmässigkeit, d. h. moralisch wirke.« Soweit diese Forderung berechtigt ist, versteht sie sich von selbst. Denn es liegt im Wesen der Kunst, dass sie — eben wegen ihrer Loslösung von allen praktischen Interessen — den Menschen aus seinem alltäglichen Dasein herausreisst, ihm durch Erregung von Scheingefühlen eine Steigerung und Vertiefung seines Gemüthslebens zu Theil werden lässt und ihn durch das Glück und den Genuss, den sie ihm verschafft, tüchtig macht zur Vererbung körperlicher und geistiger Vorzüge. Aber alles das thut die Kunst nicht dadurch, dass sie mit Bewusstsein einer bestimmten Richtung huldigt, die vorwiegend als »erhebende« oder »idealistische« proklamirt wird, sondern dadurch, dass sie sich bemüht, möglichst Kunst zu sein. »Die Kunst dient den sozialen Zwecken am besten, wenn sie den künstlerischen Interessen dient« (S. 300).

Thatsächlich ist ja die praktische Wirkung, die die Kunst ausübt, und die sie auch bei den primitiven Völkern ausübt, stets nur indirecter Art. Die Steigerung der technischen Geschicklichkeit, die durch die ornamentale Thätigkeit erzeugt wird, die Förderung der geschlechtlichen Zuchtwahl, die der Tanz und der Körperschmuck bewirken, die sozialisirende Wirkung, die besonders dem Tanz und der Musik zukommt, alles das sind Folgeerscheinungen des

rein ästhetischen Lustwerthes, der diesen Künsten eigen ist. Aber sie stellen nicht das eigentliche Wesen der Kunst dar. Auch in dieser Beziehung unterscheidet sich die primitive Kunst nicht von derjenigen der civilisirten Völker.

Es ist ein entschiedenes Verdienst des Verfassers, dass er — gegenüber den individualistischen und anarchistischen Tendenzen der Gegenwart — den sozialen Charakter der Kunst wieder stärker betont hat. Zwar ist es für die Kunst an sich nicht wesentlich, dass der Künstler bei ihrer Ausübung an ein Publikum denkt. Das spielende Kind, das ganz mit sich selbst beschäftigt ist, der singende Mensch, der durch das Lied nur seinen eigenen Gefühlen Luft macht, der musizirende Buschmann, der einsam den Klängen seines Saiteninstruments lauscht, alles das sind Beispiele für individuelle, egoistische Kunstübung. Aber schon auf den frühesten uns erkennbaren Stufen der menschlichen Cultur zeigt sich auch der soziale Charakter der Kunst, die Trennung von Künstler und Publikum, die Wirkung auf andere, die Vereinigung grosser Massen zum Genuss musikalischer und poetischer Kunstwerke. Und da ist nun besonders wichtig der Nachweis, dass schon auf dieser Stufe gewisse allgemein gültige Gesetze für das künstlerische Schaffen bestehen, wie z. B. die »ästhetischen Grundprinzipien« der Eurythmie, der Symmetrie, des Gegensatzes, der Steigerung, der Harmonie. Und grade die Kunst der Primitiven gibt die wichtigsten Aufschlüsse über die Entstehung dieser Prinzipien, wie denn z. B. das Gefühl für die Symmetrie ganz zweifellos aus der primitiven Körperbemalung hervorgegangen ist, die wegen der symmetrischen Gestalt des Körpers natürlich vorwiegend symmetrische Formen annehmen musste. Ebenso ist das Prinzip der einfachen oder alternirenden Reihung selbstverständlich aus dem beweglichen Körperschmuck, aus Halsbändern, Armbändern u. s. w. entstanden.

Ebenso wichtig und überzeugend ist der Nachweis des Verfassers, dass die Ursprünge der Kunst nicht in der Religion zu suchen sind, wie ja auch thatsächlich das ausgesprochene ästhetische Bedürfniss der Naturvölker in einem auffallenden Gegensatze zu der Rohheit ihrer religiösen Anschauungen steht. Offenbar ist also das ästhetische Bedürfniss primitiver und ursprünglich stärker als das religiöse.

Wenn nun auch die primitive Kunst in ihren wesentlichen Grundlagen mit derjenigen der civilisirten Völker übereinstimmt, so schliesst das doch nicht aus, dass sie in wichtigen Dingen Veränderungen und Weiterbildungen erfahren hat. Dazu ist unter anderem die Entwicklung von Künsten zu rechnen, die in der primitiven Kunst noch nicht vorhanden waren, wie z. B. der Architektur, die natürlich den schweifenden Jägerstämmen fremd bleiben musste, und bis zu einem gewissen Grade auch der Keramik, die den meisten Jägervölkern unbekannt zu sein scheint. Es hätte vielleicht noch etwas stärker hervorgehoben werden können, wie sehr durch diese Thatsachen gewisse landläufige Vorstellungen von der Architektur als der »Mutter aller Künste«, oder der Keramik, in der man auch gern eine Art Urkunst sehen möchte, erschüttert werden.

Andererseits kennt die primitive Kunst Gattungen, die beim Fortschritt zu höherer Civilisation absterben, wie z. B. den Tanz, dessen hohe Bedeutung

für die Naturvölker der Verfasser mit besonderem Glück nachgewiesen hat, und der gegenwärtig gradezu zu einem Rudiment seiner ursprünglichen Bedeutung zusammmengeschrumpft ist, so dass man bei ihm schon gar nicht mehr von Kunst reden kann. Hierbei hätte vielleicht hervorgehoben werden können, dass der Trieb rhythmischer Körperbewegung, der den Tanz erzeugt hat, auch gegenwärtig noch besteht, wenn er auch vorwiegend durch die Musik, die ja nach ihrer rhythmischen Seite nichts anderes ist als eine innerliche, d. h. latent bleibende rhythmische Bewegung, seine Befriedigung findet. Die enge Verbindung von Tanz und Musik ist ja auch uns noch ganz geläufig, aber dass wir eine Musik haben, die vom Tanz vollkommen losgelöst ist, muss als eine wesentliche Weiterbildung der primitven Kunstverhältnisse bezeichnet werden.

Ueberhaupt ist es für die primitve Kunst charakteristisch, dass Kunstgattungen, die heutzutage scharf von einander getrennt sind, dort noch in inniger Vereinigung auftreten. Allerdings hat der Verfasser die Hypothese Spencer's, dass die drei Hauptgattungen der Poesie, Lyrik, Drama und Epos in der Urpoesie noch ungetrennt von einander bestanden hätten, in der primitiven Poesie nicht bestätigt gefunden. Allein da wir es ja auch in der primitiven Cultur nicht mit der allerfrühesten Cultur des Menschengeschlechtes überhaupt zu thun haben, und da gewisse Vermischungen sich ja auch hier finden, bliebe die Möglichkeit darum doch immer bestehen. Bezeichnend ist es jedenfalls, dass Musik und Tanz, Musik und Lyrik, Tanz und Drama hier vielfach noch eine untrennbare Einheit bilden. Auch Malerei und Ornamentik würden, wenn die Hypothese des Verfassers von der thierischen Urbedeutung vieler geometrischer Ornamentformen das Richtige träfe, keineswegs streng von einander zu scheiden sein. Und diese selbe Vermischung der Gattungen finden wir ja auch beim kindlichen Spiel wieder, wo bekanntlich die dramatischen und plastischen Spiele vielfach in einander übergehen [1]. Danach würde also ein wesentlicher Zug der reiferen Entwicklung in einer schärferen Differencirung der Gattungen bestehen und man könnte dann die neuerdings auftauchenden Versuche einer Verschmelzung der Gattungen zum Zweck der Erzeugung eines »Gesammtkunstwerks« — ohne damit ein Urtheil über ihre Berechtigung abgeben zu wollen — gewissermassen als einen Rückfall in den Urzustand des Menschengeschlechtes, als eine Art Atavismus bezeichnen.

Soll ich zum Schluss das wichtigste Problem bezeichnen, das uns die primitive Kunst noch zu lösen aufgibt, so ist es die Frage, wie sich dieselbe zu dem Spiel der Illusion verhält, das sich in der neuesten Aesthetik immer mehr als der eigentliche Mittelpunkt der philosophischen Kunstlehre herauszubilden scheint [2]. Es lässt sich schon aus den Thatsachen, die Grosse zu-

---

[1]) Vgl. K. Lange, Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. Darmstadt 1893, S. 28.

[2]) Vgl. besonders K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen 1892. — Th. Ziegler, Das Gefühl, Stuttgart 1893. — K. Lange, Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend, 1893 und: Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig 1895.

sammengetragen hat, ersehen, dass die Illusion, d. h. die bewusste spielende Selbsttäuschung, die beim Kinde und vielleicht sogar schon beim Thiere eine grosse Rolle spielt, auch in der primitiven Kunst häufig hervortritt. Aber es liegt in der unsicheren Natur des Materials begründet, dass sie hier nicht immer überzeugend nachgewiesen werden kann. So lässt sich zwar bei gewissen Formen der Bemalung nachweisen, dass sie den Zweck haben, den Körper unkenntlich, gewissermassen unsichtbar zu machen, um ihn gegen den Angriff von Dämonen zu schützen (vgl. S. 64), ein ander Mal wieder, dass durch irgend eine Verzierung die Illusion gewisser Thierformen hervorgebracht werden soll (vgl. S. 66). Aber in den allermeisten Fällen ist es weder bei der Bemalung noch bei der Narbenzeichnung und Tattuirung möglich, einen bestimmten Illusionszweck zu constatiren. Ob ein solcher nicht trotzdem vielfach vorhanden ist, müssten künftige Reisende womöglich durch Fragen festzustellen suchen. Da die Körperbemalung und der Körperschmuck nach den überzeugenden Darlegungen des Verfassers mit dem Werben um die Gunst des anderen Geschlechts und mit der Absicht, den Feind zu schrecken, zusammenhängt, so wäre es wohl möglich, dass der eigentliche Sinn vieler Schmuckmotive die steigernde Hervorhebung der Körperformen oder die Annäherung derselben an diejenigen reissender Thiere oder sonst irgend ein illusionsmässiger stimmungerzeugender Sinn wäre. Für die Ornamentik der Waffen und Geräthe wäre dieser illusionsmässige Zweck ja schon durch die Zurückführung der sogenannten geometrischen Motive theils auf thierische Formen, theils auf technische Prozeduren gegeben. Und wenn der Verfasser unter den Tänzen gymnastische und mimische unterscheidet, so müssten künftige Reisende zu ermitteln suchen, ob nicht diejenigen Tänze, die auf den ersten Blick als gymnastische erscheinen, im Grunde und ihrer ursprünglichen Bedeutung nach doch mimische sind. Auch in der Musik müsste auf die Bedeutung, d. h. den assoziativen Gefühlswerth gewisser Tonfolgen und Rhythmen noch mehr geachtet werden, denn schon die Verbindung dieser Kunst mit dem Tanze einerseits und mit kriegerischen Vorbereitungen andererseits zeigt ja ganz deutlich, in welcher Weise sich in ihr mit gewissen Formen schon früh gewisse Gefühlswerthe verbinden mussten, die sich dann allmählich zu reinen Scheingefühlen abklärten und als solche den Kern der musikalischen Wirkung bildeten. Der Verfasser hat eine gewisse Neigung, die Musik von den anderen Künsten zu trennen und als etwas ganz Besonderes zu behandeln, dem man keine allgemein menschlichen, sondern nur rein musikalische Wirkungen zusprechen könne. Aber ich glaube, es hätte seiner eigenen Tendenz, die Entwicklung der Kunst mit realen Gefühlen und Bedürfnissen zu verknüpfen, besser entsprochen, wenn er auch in der Musik die allgemeinen Lebensgefühle stärker betont hätte.

Auch auf die ästhetisch ausserordentlich wichtige Frage, ob in den nachahmenden Künsten der Naturalismus, d. h. die absichtslose möglichst treue Wiedergabe der Natur, oder die Stilisirung an die Spitze zu stellen sei, müssten künftige Forscher besonders ihr Augenmerk richten. Einerseits ist es eine Thatsache, dass gerade die primitiven Völker eine im Vergleich zu der sonstigen Rohheit ihrer Cultur ausserordentliche Fähigkeit der naturwahren Darstellung

besonders der Thiere besitzen. Ihre eingeritzten oder geschnitzten Thierbilder machen, im Gegensatz z. B. zu denjenigen der Aegypter, durchaus nicht den Eindruck, als ob dabei das Schematisiren, die Stilisirung irgendwie massgebend gewesen wäre. Sie scheinen vielmehr mit der Schärfe des Jägerauges unmittelbar beobachtet und in einfach naturalistischer Absicht auf die Fläche übertragen zu sein. Andererseits haben wir aber auch schon in der primitiven Kunst das stilisirte, d. h. schematisch abgekürzte Wappenthier, das durch Schematisiren der Naturformen entstandene geometrische Ornament. Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass wir gerade in diesem schon ein etwas späteres Stadium der Entwicklung zu erkennen haben. »Der Australier, welcher zuerst die Hautzeichnung einer Schlange auf seinem Kampfschild malte, bemühte sich wahrscheinlich, dieselbe möglichst naturgetreu nachzuahmen; allein die Uebrigen ahmten nicht mehr das natürliche Vorbild, sondern das künstliche Nachbild nach, welches zum Wappen geworden war; und da man ausserdem das natürliche Bestreben hatte, das Stammeszeichen in eine fest bestimmte und leicht erkennbare Form zu prägen, und zugleich — vor allen Dingen — die Form der Bequemlichkeit zu Liebe immer einfacher gestaltete, so musste sich die Darstellung im Laufe der Zeit immer weiter von der Natur entfernen« (S. 134). Diese Vermuthung hat in der That sehr viel für sich, und wenn sie sich als richtig herausstellen sollte, so würde sie die Theorie von der vorwiegend naturalistischen Tendenz aller naiven Künstler in bedeutsamer Weise unterstützen.

Der Verfasser denkt — trotz der etwas revolutionären Einleitung — über seine Leistung sehr bescheiden. Er sieht den Zweck seiner Arbeit erfüllt, »wenn sie diejenigen Kunst- und Kulturhistoriker, welche nach Erkenntniss suchen, überzeugt, dass auf jenem entlegenen und vernachlässigten Gebiete eine Erkenntniss zu finden ist, welche die Arbeit lohnt«. Diesen Zweck hat er sicher erreicht. Und wenn wir ihm auch nicht in allen Resultaten beistimmen können, wenn wir auch seine Vermuthung theilen, »dass die Kunstwissenschaft der Zukunft viele seiner Erklärungen durch bessere und gründlichere ersetzen wird,« so wollen wir ihm doch das Zeugniss nicht versagen, dass er ein ausserordentlich wichtiges Gebiet der Kunstwissenschaft als der erste betreten und damit gradezu der Forschung erschlossen hat. Sein Buch zeichnet sich nicht nur durch vorsichtige und methodische Forschung, sondern vor allem auch durch einen mustergültigen wissenschaftlichen Stil aus, der sich ebenso frei von gelehrter Schwerfälligkeit wie von geistreicher feuilletonistischer Darstellung hält. *Konrad Lange.*

Franz Friedrich Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen (mit 59 Abbildungen). Berlin, Siemens 1894. XII und 471 S. 8°.

Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, eine kunsthistorische Studie (mit 10 Abbildungen in Lichtdruck und 18 Textbildern). Stuttgart, Ebner & Seubert 1894. VI und 152 S. gr. 8°.

Die zwei Arbeiten, die hier gemeinsam besprochen werden, sind in ihren Hauptwurzeln aus Janitschek's Seminar hervorgegangen. Hubert

Janitschek war ein Mann von jener Verstandesschärfe und Ausdauer, wie sie für eine erspriessliche Lehrthätigkeit unerlässlich sind. Innerhalb weniger Lustren hat er Schule gemacht, und seine Schüler machen ihm meist Ehre. So werfen denn auch wieder die zwei vorliegenden Arbeiten ein freundliches Licht auf Janitschek's Wirksamkeit, und sie tragen mit dazu bei, das Andenken des zu früh hingegangenen Gelehrten frisch zu erhalten. Sowohl Leitschuh's, als auch Weber's Buch sind nützliche Arbeiten, die eine mehr im Sinne einer zusammenfassenden Uebersicht, die andere als wissenschaftliche Pionierarbeit. Leitschuh's Band über karolingische Kunst bemüht sich einen Ueberblick über den Darstellungskreis der genannten Kunstperiode zu geben. Das Thema war im Ganzen ein ziemlich einfaches und seine Bearbeitung desshalb nicht sehr schwierig, weil die jüngsten acht bis zehn Jahre ein besonderes Augenmerk auf die Kunst des frühen Mittelalters, insbesondere auf ihre Entwicklung im Zeitalter Karl's des Grossen, geworfen haben. Besonders die breit angelegte Publication der Adahandschrift hat die Stilrichungen gekennzeichnet, die sich in der karolingischen Kunst kreuzen [1]), und die Schulen mit Erfolg gesondert, denen die karolingischen Bilderhandschriften angehören. Auf dieser Grundlage stehen denn auch die ersten Abschnitte des Leitschuh'schen Buches. Von kleinen Meinungsverschiedenheiten sehe ich hier ganz ab, um den Werth dieses Abschnittes, der schon 1889 als selbständiges Heft erschienen war, im Allgemeinen anzuerkennen. Aus der älteren Schrift (»Der Bilderkreis der karolingischen Malerei, seine Umgrenzung und seine Quellen«) sind die ersten sechs Druckbogen unverändert herübergenommen. Dann beginnt neue Arbeit, die zunächst in einer Reihe von Kapiteln die biblischen Darstellungen in den karolingischen Bilderhandschriften abhandelt, von den Genesisbildern beginnend und die Reihenfolge der beiden Testamente einhaltend. Dann kommen die Darstellungen der Kirchenväter, der Kaiser und anderer geschichtlicher Personen an die Reihe, endlich die vielen Personificationen, die es im karolingischen Bilderkreise zu beachten gibt. Weitere Abschnitte behandeln die Kanonestafeln und die Monatsbilder. Eingeschaltet erscheint nun eine Abhandlung über die Klosterschulen. S. 333 ff. findet man eine dankenswerthe Uebersicht über die biblischen Darstellungen des karolingischen Zeitalters. Dann folgen wieder theils allgemein gehaltene, theils einzelne Mittheilungen über ikonographische Angelegenheiten (über Darstellungen Gottes, der heiligen Maria, der Engel), schliesslich Beobachtungen über die Darstellungen von Thieren, über landschaftliche Motive, Architektur und Ornamentik.

Durch das Herübernehmen mehrerer Druckbogen aus der älteren selbständigen Arbeit ist eine verworrene Anordnung in manchen Punkten unvermeidlich geworden. Eine Menge ikonographischer Bemerkungen und Litteraturnachweise, die man in den ikonographischen Abschnitten der neuen Arbeit zu suchen berechtigt ist, findet man in den einleitenden Kapiteln der älteren

---

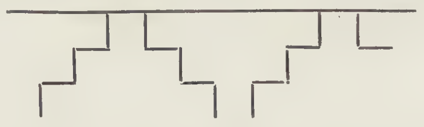
[1]) Hiezu vergl. auch »Mittheilungen des Oesterr. Museums f. K. u. I.« 1887, S. 140 ff., sowie den Aufsatz »Karolingische Kunst« in der »Wiener Zeitung« vom 10. und 11. April 1890.

Arbeit schon vorweggenommen. Wo man z. B. die Beschreibungen der Bilder für den Zusammenhang gerne vor sich hätte, vermisst man sie meistens, wogegen sie in den einleitenden Abschnitten als Ballast erscheinen. Dadurch bereitet das Buch seinem Leser viel mehr Mühe, als eigentlich nöthig wäre. Zudem ist das Register lückenhaft und unzuverlässig. So weit ich unter diesen Umständen jene Theile der Arbeit überblicken kann, die sich mit christlicher Ikonographie beschäftigen, kann ich anmerken, dass mir wesentliche Lücken im benützten Denkmälervorrath nicht aufgefallen sind. In den Kapiteln über die Landschaft und die Ornamentik in der karolingischen Kunst werden Manche eine eingehendere Behandlung wünschen, wie denn überhaupt gelegentlich eine angespanntere Aufmerksamkeit bei der Ableitung allgemeiner Aussprüche dem Buche zum Vortheil gereicht hätte. Viele wird es auch ein wenig stören, das Stammeln der Landschaftsmalerei in einigen karolingischen Handschriften als »wirkungsvoll« bezeichnet zu finden. Was die Vorgeschichte der karolingischen Landschaften betrifft, vermisse ich eine tüchtige Ausnützung der Miniaturen des Codex Rossanensis und des Ashburnham-Pentateuchs. Ueber die klassische Abstammung des pilzförmigen Typus der Bäume, der später im hohen Mittelalter in Deutschland eine so dominirende Rolle spielt, gibt es gar keinen Zweifel. Ich erinnere hier nur im Vorübergehen an die Bäume auf einem Römersteine im Maximiliansmuseum in Augsburg und an Baumformen auf hellenistischen Reliefs, wie sie Schreiber veröffentlicht hat. Manche Pflanzenformen der karolingischen Kunst gehören übrigens gar nicht zur Landschaft, sondern zur Architektur und deren Ziergliedern, so die meisten Pflanzen an den verkommenen Tempelgiebeln über den Kanones. Man wird sie kaum anders auffassen können, denn als degenerirte Eck-Akroterien mit Akanthusblättern. Eine unverstandene und plumpe Wiederholung musste auf Pflanzenformen führen, wie sie dann so häufig als seitliche Verzierung in der Höhe des Kranzgesimses an den gemalten karolingischen Architekturen vorkommen. Besonders einleuchtend ist in dieser Beziehung Fol. 6 b des Wiener Schatzkammer-Evangeliars mit einer Tempelfassade (nicht reproducirt) und eine damit verwandte Tempelfront im Aachener Codex. Ich hebe übrigens ausdrücklich hervor, dass Leitschuh von dieser verkommenen Form der Eckpalmette bestimmte Kenntniss hatte (vergl. S. 289).

Ein näheres Eingehen hätten die Wolkenformen verdient, die ja ebenfalls mit vorkarolingischen und nachkarolingischen Beispielen zusammenhängen.

Im Kapitel über die karolingische Ornamentik (S. 449 f.) berührt es zunächst angenehm, die Erkenntniss ausgesprochen zu finden, dass »die karolingische Buchmalerei im Ornament ihre höchsten Leistungen geschaffen hat«. Eine Entwicklungsgeschichte einzelner Motive hat aber Leitschuh von seiner Arbeit ausgeschlossen; auch nimmt man wahr, dass hier die Ausnützung des Denkmälervorrathes keine so gründliche ist, wie in den Abschnitten über christliche Ikonographie. Die Aufzählung der Grundelemente (S. 451) als »Mäander, Zickzack, Akanthus, Ranke, Herzblatt, Palmette und Blüthenrosette«, ist doch wohl etwas dürftig. So waren gewiss einige Umformungen des Perlenstabes, ein Dütenmuster (das sich nicht mit den Herzblattreihen

deckt) und mehrere *Stufenmotive* nicht zu übersehen. Sogar in denjenigen Fällen, in denen Stufenmotive als *Staffelgiebel* auftreten, deren allgemeine Anordnung sie dem Zickzack nähert, muss man sie, wie ich meine, selbständig behandeln, da sie in ihren einzelnen Linien nicht schief, wie das Zickzack, sondern rechtwinklig auf der Hauptrichtung des Ornaments verlaufen. Dieses Stufenmotiv in der Form von Staffelgiebeln ist offenbar altorientalischen Ursprunges und kommt schon an assyrischen Kunstgegenständen vor (Abbildungen bei Layard). Später ist es an pompejanischen Funden und wieder später auf sassanidischen Münzen nachweisbar. In die karolingische Kunst ist es wohl durch sein Vorkommen auf merovingischen Denkmälern gelangt. Um den bestimmten Nachweis im karolingischen Formenkreise nicht zu versäumen, sei Fol. 14b, 97, 98, 101, 102 des Godescalc-Evangeliars in Paris aufgeschlagen, wo solche Stufenmotive vorkommen (vgl. die Abbildung).



Ich meine, dass man Stufenmotive dieser Art vom Zickzack vollkommen trennen muss.

Ein anderes Stufenmotiv findet man auf vorkarolingischem Schmuck in einer Form nicht selten, die hier durch eine Zeichnung angedeutet werden soll:

So tritt es u. A. auch im Sacramentarium von Gellone auf (Paris, Bibl. Nat. Lat. 12,048), später beispielsweise im Psalterium aureum von Sankt-Gallen. So dauert es aus bis zum mindesten in's 13. Jahrhundert. Als Beispiele so späten Vorkommens habe ich mir eine französische Bilderhandschrift der Sammlung Firmin-Didot notirt (Auctionskatalog von 1879, Theologie Nr. 5). In deutschen Zierschriften des hohen Mittelalters ist das Motiv nicht selten.

Bleiben wir beim Godescalc-Evangeliar, dessen Ornamentik Leitschuh auf S. 456 bespricht. L. erkennt zwar im Allgemeinen den etwas plumpen Charakter dieser Handschrift (die Plumpheit kommt, nebstbei bemerkt, auch in der Wahl dicken, steifen Pergamentes zum Ausdruck), doch übersieht er den ausserordentlichen Reichthum an Ziermotiven, der in diesem Codex entfaltet wird. Janitschek's syrisches Dreieckmotiv (z. B. Fol. 22a), die vierblätterige Blume mit vier Staubfäden in den Winkeln, Schachbrettmuster, Herzblatt, eine Art Perlenschnur, Schnurmotive mit abwechselnd grossen und kleinen Kreisen, ein Karten-Pique-artiges Motiv (das, nebstbei bemerkt, auch auf Stoffen des Fundes von El Fajum vorkommt) und eine Art 8, die lebhaft an merovingische Schmuckgegenstände erinnert, sind alle im Godescalc-Evangeliar zu finden, blieben aber bei L. unbeachtet, der nur die Wellenranke (mit alternirenden Spiralen) und ein anderes Ziermotiv des besonderen hervorhebt, das aus Halbkreisen und den complementären Zwickeln gebildet ist. Die Charakteristik dieses Motives ist bei Leitschuh so unklar, dass ich meine alten Pariser

Notizen hervorsuchen musste, um zu verstehen, was er meint. Es ist jenes Motiv, das sich aus einer Reihe von Quadraten construiren lässt, wenn man alternirend in jedes zwei Halbkreise vom Durchmesser einer Quadratseite hineinzeichnet, die zwar jedesmal ihre Krümmung einander zukehren, aber einmal von oben und unten her, das andere Mal von links und rechts her in's Quadrat hineinreichen. Gelegentlich sind statt der Halbkreise flache Bogen angewendet, so dass zwischen den Krümmungen eine zusammenhängende Fläche übrig bleibt. Auch sind gelegentlich die Hilfslinien der Quadrate unterdrückt. Solche Fälle weisen wohl darauf hin, dass dieses Motiv von den häufigen Thonmosaiken römischer Fussböden genommen ist, die eine ganz analoge Vertheilung von flachen Bogenlinien aufweisen, wie sie hier in dem besprochenen Ziergliede der Buchmalerei vorkommen. Täuscht mich mein Gedächtniss nicht, so habe ich schon vor Jahren in einer Recension auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Von demselben Motiv handelte Oechelhäuser in der Publication der Heidelberger Bilderhandschriften (S. 42 f.).

Eine besondere Besprechung würden auch die verschiedenen Umbildungen des Perlenstabes verdient haben, die in den karolingischen Bilderhandschriften häufig vorkommen. Ich meine jene Zierstreifen, in denen eine langgezogene Raute mit Querbändern von verschiedener Breite und Anzahl regelmässig abwechselt. Das Motiv selbst ist wieder altorientalischen Ursprunges und begegnet uns schon an assyrischen Halsketten (vergl. Layard: Niniveh). Auf welchem Wege es in die karolingischen Handschriften gekommen ist, wage ich nicht zu entscheiden. Die antike Kunst kennt es als Perlenstab und hat es in ihrer Auffassung mehreren späteren Kunststilen abgetreten, allerdings mehr oder weniger rein gebildet. Eine Reihe von Elfenbeincassetten des frühen Mittelalters kennt es in einer etwas unbeholfenen Ausführung. Die Auffassung der karolingischen Bilderhandschriften und der Miniaturen des hohen Mittelalters scheint sich in den meisten Fällen mehr der älteren orientalischen Form anzuschliessen, wesshalb ich einstweilen die Frage offen lasse, ob es orientalische oder römische Vorbilder sind, von denen die karolingische Kunst dieses Motiv übernommen hat.

Einige Worte möchte ich mir auch zu der Erwähnung der Ranke erlauben, in diesem Falle weniger, um zu ergänzen, als um hervorzuheben, dass sich Leitschuh in dankenswerther Weise bemüht, verschiedene Arten dieses vielseitigen Motives zu unterscheiden, das besonders in der jüngeren Schule von Tours eine geschmackvolle Betonung gefunden hat. Dass Leitschuh von »Wellenranken« spricht, ist zum Theil gewiss recht zutreffend, auch wenn man sich daran erinnert, dass der Ausdruck Ranke in der Natur meist langgezogene Pflanzentheile bedeutet, die sich um etwas schlingen, also in drei Dimensionen sich ausbreiten, wogegen die sogenannte Wellenranke des Ornaments ursprünglich doch wohl von der Wellenlinie ausgegangen ist und ein echtes Flächenornament, kein plastisches Motiv, war. Erst sehr vorgeschrittene Kunststufen lassen erkennen, dass es sich um eine stilisirte Nachahmung eines plastischen Motivs handelt. Vielleicht empfiehlt es sich, die vielen verwandten Formen dieses (wie längst erkannt ist) höchst zähen Zier-

motives im Allgemeinen Wellenlinienornament, auch Wellenornament mit alternirenden Ansätzen zu nennen und dann erst durch Beiworte eine besondere Charakterisirung zu geben[2]). Der Ausdruck »Rankenornament« ist zu vieldeutig und trifft desshalb nicht das Wesen der Sache, weil eine Ranke nach dem allgemeinen Sprachgebrauche und im Sinne der Pflanzenkunde ziemlich mannigfach gestaltet sein kann und eigentlich niemals als flachliegende Wellenlinie vorkommt, sondern meist als Schraubenlinie, Schlinge, Spirale. In dem Sinne einer Darstellung der langgezogenen dreidimensionalen Schraubenlinie in der Fläche also in zwei Dimensionen, kann man das Wort »Wellenranke« wohl gelten lassen. Fast scheint es Haarspalterei zu sein, derlei Fragen zu erörtern. Die Unklarheit aber, die fast allerwärts in der Beschreibung von Ziermotiven herrscht, lässt es recht erwünscht erscheinen, jedes Mal aufmerksam darüber nachzudenken, wie man ein Zierglied wirklich zutreffend und unzweideutig zu benennen habe.

Nochmals auf ein allgemeines Urtheil zurückkommend, erblickt der Referent die Vorzüge der Arbeit hauptsächlich darin, dass die Figurendarstellungen der karolingischen Buchmalerei hier einmal in einer zusammenfassenden Weise behandelt sind. Dass die Landschaftsmalerei in ihren vorkarolingischen Erscheinungsformen und die Ornamentik weniger beachtet erscheint, lag vielleicht schon in der Absicht des Verfassers und soll dem Ganzen nicht zum Vorwurf gemacht werden. Leitschuh's Vorwort ist in mehrfacher Beziehung herzlich zerstreut geschrieben, auch in Bezug auf die Nennung einiger Fachgenossen und deren Arbeiten. Hier begnüge ich mich mit einer ganz allgemeinen Andeutung.

Auf mehr selbständigen Bahnen als die eben besprochene Arbeit bewegt sich Paul Weber's ikonographische Studie über die Darstellungen der Kirche und der Synagoge. Weber hat ein viel weniger bebautes Gebiet aufgesucht und war durch die Natur seines Themas gezwungen, in vielen Perioden der Kunstgeschichte Umschau zu halten, um sich die Grundlage für seine Schlüsse zu verschaffen. Ohne Zweifel hat der Autor diesen Vorarbeiten genügenden Fleiss und grosse Aufmerksamkeit gewidmet. Denn man muss in seiner Arbeit ad hoc lange nachsuchen, bevor man auf eine Lücke stösst. Auch die Verarbeitung des ziemlich umfangreichen Denkmälervorrathes ist eine wohl überlegte, von der man sagen kann, dass sie die Wissenschaft gefördert hat. Der Inhalt des neuen Buches, das uns wohl noch einmal länger beschäftigen wird, als in dieser Anzeige, ist ein überaus reicher und kann eigentlich in wenigen Zeilen kaum angedeutet werden.

In den einleitenden Capiteln weist Weber die Berechtigung einer Monographie über das gewählte Thema nach und handelt von den Vorgängern in der Litteratur. Die folgenden Capitel kommen auf die Monumente in zeitlicher Reihenfolge zu sprechen, wobei es an einzelnen Sonderstudien eingehender Art nicht fehlt. Miniaturen und Elfenbeintafeln des frühen und hohen Mittelalters

---

[2]) Einen solchen Vorschlag habe ich schon einmal gemacht und zwar im Repertorium, Bd. XI, S. 176.

werden herangezogen. Das fünfte Capitel behandelt den Ursprung der Personificationen von Ecclesia und Synagoge, das folgende ist dem geistlichen Schauspiel und seinen Anfängen gewidmet. Weiterhin wird das Prophetenspiel und der »Durchbruch des Antisemitismus im 11. Jahrhundert« besprochen, ferner die »Kirche und Synagoge im geistlichen Schauspiel«, sowie die Darstellungen der beiden Figuren in der bildenden Kunst. Ein leidlich vollständiges Ortsverzeichniss, das den Ueberblick über die benützten Denkmäler vermittelt, ist dankenswerth. Auch seien einige Vollbilder und Textillustrationen als willkommene Beigabe erwähnt. Ein Sachregister und Namensverzeichniss wird schmerzlich vermisst, gerade desshalb, weil der Inhalt des Buches werthvoll ist. Im Ganzen muss man Weber zu seiner Studie aufrichtig Glück wünschen. *Th. v. Frimmel.*

Sculptur.

Das Chorgestühl in der St. Martinskirche zu Memmingen. Studie von Dr. **H. Schiller** in Memmingen. (Aus dem »Allgäuer Geschichtsfreund«, Kempten, Kösel, 1893. 4°. S. 64, 2 Tafeln.)

Diese gediegene Studie beweist wieder einmal, wie pietätvoll unsere Reichsstädter sich nunmehr ihrer alten Kunst widmen, um im Vereine mit uns ihr geheimnissvolles Dunkel zu lichten. So gedeiht jetzt auch in dem kleinen oberschwäbischen Memmingen die Kunstforschung, und so erfüllt sich mein Wunsch, die dort Einheimischen möchten doch fortsetzen, was wir auf diesem Gebiet begonnen haben. Gewiss wirkt auf dieses wachsende Interesse namentlich auch F. L. Baumann mit seiner vortrefflichen Geschichte des Allgäu's, worin ja mit der alten Cultur dieses Bezirks die ihr zugehörige Kunst erhellt und so mancher verborgene Augenschatz an's Licht gehoben ist. Die Männer, welche in Memmingen die alte Kunst dieser Stadt erforschen und pflegen, verdienen genannt zu werden. Der erste, der mir förderlich und verständnissvoll entgegenkam, war der ehrwüdige Bürgermeister Röck (†). Seiner Güte werde ich stets gedenken. Zu eigenen Untersuchungen ging dann der Bauamtmann Linde vor, mein gastfreundlicher Begleiter auf so mancher Fahrt. Ihm verdanke ich auch mehrere Zeichnungen. Hierauf kam der Pfarrer Braun, der nun Nachlese hält im Stadtarchiv. Die Wandgemälde, welche ich s. Z. in der Frauenkirche unter der Kalktünche nachgewiesen habe, sind von ihm aufgedeckt worden und verdienen sehr, allgemeiner bekannt zu werden, da ihre Gestalten zum Theil sich zu einer seltenen Grossheit erheben. Mögen sie vor »Vernewerung« bewahrt werden. Wie sehr es dieser hell erwachten Liebe zum Alten ernst ist, beweisen anderseits zwei freigebige Memminger Bürger, H. Flach (†) und Fr. Gradmann. Sie haben für Wiederherstellung des Gestühls die erhebliche Summe von 10 000 Mark gestiftet. — Und nun schliesst sich H. Schiller an mit seiner fleissigen Studie, von der wir hoffen, sie möge im Verein mit Hauberrisser's erprobtem Kunstverstand eine möglichst gute Restauration, ein möglichst schonendes Verfahren der mit ihr betrauten Arbeiter bewirken.

Er zeigt vorerst, dass das genannte Gestühl von dem Zimmermeister Peter, dem Dreher Valentin (»spinlodroyer«[1]), dem Tischmacher Heinrich Stark und dem Bildhauer Hans Daprazhauser mit 17 Gesellen und Lehrjungen von 1501—1507 ausgeführt wurde und dass dann dazu noch a. 1513 ein hinter den Kreuzaltar gestellter Viersitz kam, eine Arbeit von Marx Näschendorf und Ottmar Tischmacher.

Das Bildwerk des Chorgestühls (66, einst 70 Figuren) hat Daprazhauser, die dazu gehörigen Inschriften der Maler Bernhard Strigel besorgt. Dies ist das Ergebniss meiner Exzerpte aus Urkunden des Stadtarchivs[2]), sowie der Revisionen Braun's und der eigenen Fünde Schiller's, der nun das ganze Material auf das Beste verwerthet. Bis in's Einzelste beschreibt und prüft Schiller Alles mit liebevoller Sorgfalt. Dabei erkennt er ganz richtig, dass hier in den Intarsien eine Fühlung mit italienischer Art vorliegt. Er unterlässt nicht, das Ulmer Gestühl in Vergleich zu bringen und endlich einmal nachzuweisen, wie sehr das Memmingische von ihm abweicht. Auf weitere Umblicke muss er verzichten; die Parallelen in Amiens, Wien, Friedberg, Dollenstein, Zwingenberg, Geislingen u. a. O. kommen gar nicht oder nur wenig in Mitbetracht.

Zur ikonologischen Bestimmung stützt er sich, wie der gewiegteste Fachmann, auf Philipp de Lignamine, Hartmann Schedel, Durandus, Augustin und Pseudoaugustin. Das Frankfurter Volksbuch von 1531, die Konstanzer Armenbibel, das Malerbuch vom Berge Athos, das Sibyllenbuch von Oppenheim, das Sibyllenbuch des Cimelienschatzes in der Münchener Staatsbibliothek, das Sacramentarium gallicanum u. A. ist ihm wohl bekannt und er lässt sich die Angaben von Didron, Otte, Piper, Wernicke, Riggenbach, Kurtz, Müller-Grothe (Goslar) zu statten kommen. Er nimmt an, dass das Ganze wohl mit Hilfe eines illustrirten Buches, das erst noch nachzuweisen wäre, aber doch nicht ohne eigenthümliche Wahl und Wendung und nicht ohne selbständige Zuthat von dem lateinischen Schulmeister Andreas Hummel angegeben wurde; und ich glaube, mit Fug. Die Stimmen vorchristlicher Weissagung gesellen sich zu den Sätzen des Credo, Propheten und Sibyllen zu den Aposteln. Mit dieser Typologie ist der Verfasser vollkommen vertraut.

Aber die Wahrscheinlichkeit eines sehr naheliegenden Zusammenhangs ist ihm entgangen. Nicht als ob ich behaupten möchte, eines der von Kunne in Memmingen gedruckten Bücher enthalte Aufschlüsse hierüber. Dies zu entscheiden, ist mir hier nicht möglich. Aber da lese ich in Schorer's Memminger Chronik vorerst, dass im Jahre 1500 Kaiser Maximilian eine Zeit lang in der Stadt war (und nachmals wieder 1504 u. 1505), dann, dass im Jahre 1501 »Creutz vom Himmel auf die Leuth fielen«, und vom Jahr 1503 Folgendes: »In diesem Jahr war ein ansehnlicher Umbgang oder Procession allhier, darbey sehr viel Jungfrawen gewesen: vnd war diese Procession an-

---

[1]) d. h. selbstverständlich: Spindeldreher.

[2]) S. Allgäuer Geschichtsfreund 1888 und Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1885.

gestellet wegen der Creutz, so zuvor auff die Leuth gefallen: dass man sie noch auff den Kleidern gesehen, dergleichen Procession wurden in diesem Jahr noch zwey gehalten, aber nicht mit so viel Volck als die erste.« Endlich noch: »1506. Hat Adam Brüchlin, Heinrich Brüchlin's Schneiders Sohn, mit Johannes Zangmeister's Tochter Hochzeit gehalten; waren viele Frembde vornehme Leuth darbey, Geistliche und Weltliche.«

Dass die Besuche Maximilian's Anlass zu festlichen Repräsentationen geben konnten, will ich nun hier ebensowenig in erster Linie hervorheben, wie den Glanz und Lebtag bei jener Hochzeit, wovon Schorer unter dem Datum 1506 berichtet. Dagegen recht sehr die Bedeutung des Processionswesens. Mit den kirchlichen Umgängen wurden gerne dramatische Scenen verbunden, und zwar namentlich Prophetenspiele. Darüber haben uns Creizenach [3]) und P. Weber [4]) aufgeklärt. Die Propheten und Sibyllen erhielten vermuthlich erhöhten Standplatz auf den Emporen oder in den Triforien und, zumal bei Aufführungen im Freien, auf Podien, Gerüsten.

Darauf hin betrachte man nun am Memminger Chorgestühl die auffallend leidenschaftliche Mimik der Propheten Habakuk, Jesajas, Pseudo-Esra. Sie lehnen sich weit vor und scheinen heftig zu debattiren (»gestu mobile«, wie es im Benedictbeurer Spiele heisst). Andere Propheten erscheinen dagegen zuhörend, oder tief in sich versunken. Und die Sibyllen, so viel ich mich erinnere, meist ganz ausser Akt, im Ausdruck sehr gleichmüthig, ja fast phlegmatisch, mehr nur da, um zu präfiguriren. Ich hatte den Eindruck, als ob sie Bildnisse von Mädchen und Frauen aus der Umgebung des Künstlers wären. Der Verfasser charakterisirt sie vortrefflich; er fühlt das Schwäbische, Einheimische in diesen Gesichtern, und sie erscheinen ihm gleichfalls »wie aus dem Leben gegriffen«. Mir aber will es nun vorkommen, als ob der Künstler in ihnen, wie in den Propheten, Gestalten aus dem Schauspiel jenes Umgangs abgebildet hätte. Dann wären also diese Theile erst nachher entstanden, was ganz wohl denkbar wäre.

Allein wir bleiben nicht auf dieses Datum beschränkt, und wir können mit diesem Erklärungsversuche gleich am Standorte des Werkes selber Fuss fassen. Was vormals lediglich als Hypothese aufgestellt worden war, das ist ja durch die neuere Forschung zur Gewissheit erhoben worden, nämlich: die Aufführung von Mysterien in Kirchenchören. So wäre immerhin möglich, dass schon unmittelbar nach Vollendung des Chorbaus der Memminger Martinskirche a. 1500 oder 1501 zur Feier der Einweihung eine Procession und dabei schliesslich in dem ausgebauten Chor eine dramatische Disputation von Propheten, Sibyllen, Aposteln veranstaltet wurde, so dass Daprazhauser an demselben Ort und vielleicht in derselben Vertheilung die Gestalten geschaut hätte, die er dann mit dem Schnitzmesser formte.

Und diese Vermuthung liegt um so näher, wenn man bedenkt, dass die Memminger vom Antoniermeister das Recht erworben hatten, im Chor der

---

[3]) Geschichte des neueren Dramas, 1893.

[4]) Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, 1894.

Kirche am Hochaltar eine Frühmesse unter einem städtischen Geistlichen abzuhalten. So finden wir nun am Chorgestühl auch die Vertreter der Gemeinde dargestellt; und Schiller hat ja gewiss guten Grund, den Schlüssel für dieses Räthsel in dem genannten Anrecht und Brauch zu suchen. —

Ein ferner Stehender wäre kaum im Stand gewesen, so annehmbare Antworten zu geben auf die Fragen, die uns hier nun vor diesen Figuren der »localhistorischen« Gruppe quälen. Man sieht wohl: sie stellen in Tracht und Haltung Kirchenbesucher dar, auch Priester, Pilger, amtirende Weltgeistliche. Und man findet bald, dass die Meister des Werks auch sich selber nicht vergassen. Aber wenn es gilt, die Einzelnen näher zu bestimmen und ihre Namen zu nennen, dann ist das Latein zu Ende. Schiller dagegen, der so gut zu Haus ist in der Geschichte seiner Stadt, steckt uns hier allerlei Lichter auf. Und wir folgen ihm gern, wenn er uns zum Bürgermeister Hans Stebenhaber und seiner Frau, zu den Kirchenpflegern Weyer und Holzschuher, zum Stadtschreiber Martin Greiff, zum welschen Antoniermeister Sebastian de Bonis führt, wenn er zeigt, der ist der Zimmermeister Peter, dieser der Tischler Heinrich Stark, jener der Bildschnitzer Hans Daprazhauser. In dem Zeichnenden sieht er Bernhard Strigel, in dem Mann mit dem Buch den gelehrten Rector Andreas Hummel, dem er die Idee des ganzen Cyklus zuschreibt.

In dem Mann mit dem Rosenkranz vermuthet er den Stadtamann Egloff Stebenhaber. Allein sein weibliches Gegenüber scheint die Griffe einer Zange zu halten. Erinnert nun das nicht an die von Schorer s. a. 1506 verzeichnete Hochzeit der Tochter des Johann Zangmeister mit Adam Brüchlin, an der so »viele Frembde vornehme Leuth dabey waren, Geistliche und Weltliche?« Und könnte man in diesem reichen Ehepaar nicht die Stifter einer grösseren Summe zu dem Werke vermuthen?

In zwei Brustbildern über der Thüre der alten Sakristei macht uns Sch. mit Jodokus Gay, dem Inhaber der von Vöhlin gestifteten Prädicatur, und mit dem Priester Eppimach Sättelin bekannt. Sie scheinen im Begriff, eine Messe zu celebriren. Die nicht näher bestimmbaren Geistlichen in dieser Gruppe nimmt er als Patrone von Leuten, die in Bezug zum Gestühl stehen, einen fein gekleideten Laien als Kaiser Maximilan. An diesen erinnert übrigens auch Salomo und an seine Gemahlin Blanca die Sibylla Innominata.

Gänzlich geheimnissvoll bleibt unserem Führer ein interessanter Kopf, jugendlich, voll inneren Feuers, mit zornig gerunzelter Stirne (im Unterschied von allen Uebrigen schnurrbärtig). Er hält ein auffallend breites Spruchband in der Hand, und diese Beigabe bestärkt mich in der Vermuthung, dass wir in ihm eine gewichtige, geistig hervorragende Person vor uns haben. Soll es nun denn einmal gerathen sein, so rathe ich hier auf den Festordner und Chorführer, der das Ganze leitet und eröffnet, der Jedem das Zeichen gibt zu seinem Spruch und im Nothfall seinem Gedächtniss nachhilft. Ein solcher heisst rector processionis, praelocutor, proclamator, lector (vgl. Weber, l. c., 44, 48, 50).

Als Festordner wirkten in Italien die Künstler. Das Gleiche können wir bei uns annehmen. Und nun stellt mir dieser fesselnde Unbekannte die Frage: bin ich nicht vielleicht der, den man jetzt im Zeichner vermuthet?

In der Reihe der Sibyllen und Propheten unterscheidet Sch. die mehr lebenswahren und die mehr stilisirten Köpfe. Und während er die Apostelfiguren als Schülerarbeiten betrachtet, hebt er die Brustbilder über den Thüren als die besten Arbeiten hervor. Ich glaube: mit Recht. Wenigstens gilt das von denjenigen, welche er Gay und Sättelin tauft. Und zu diesen besseren Figuren gehört also auch der gleichfalls über einer Thüre angebrachte Ignotus.

An einigen Augen sind die Pupillen so aufgemalt, dass sie etwas schielen. Ob das nun einfach Ungeschick des »Fassers« ist, steht in Frage. Ich erinnere mich nicht mehr daran, weiss aber, dass so mancher Christus oder Heilige auf altdeutschen Gemälden mit etwas divergirendem Blick dargestellt und dass damit der Zustand gegenstandsloser Gottesempfindung ausgedrückt ist.

Dass der Verfasser sich nicht weiter einlässt in kunstkritische Analysen und Vergleiche, ist ihm gewiss nicht zu verdenken. Sind ja doch die Fachleute selbst in diesem Capitel überhaupt noch so rathlos.

Auf Seite 13 schreibt Sch. Hans Stark statt: Daprazhauser. Doch irren ist ja menschlich. Und das soll ihm leichter angerechnet sein als sein »bislang« und »so zwar«. Ich hätte nicht gedacht, dass man auch in dem grundnatürlichen, alt gediegenen Memmingen solche neudeutsche Comptoirblüthen annehmen könnte.

Zum Schluss aber darf ich wiederholen, dass diese Studie aller Anerkennung werth und ein sehr erfreuliches Zeichen ist. Möge sie doch bewirken, dass sich ein Verleger entschliesst, das merkwürdige Werk, von dem sie handelt, und zwar jede einzelne Figur für sich in grossem Maassstab photographirt, herauszugeben. *R. V.*

Malerei.

Eugène Müntz, Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIVe au XVIe siècles. Extrait des Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Fondation Eugène Piot. Deuxième fasicule de 1894. Paris, Ernest Leroux 1894. 32 S. gr. 4° mit 2 Tafeln in Photogravure und 8 Textillustrationen.

Die vorliegende Arbeit hat sich aus einer kurzen Notiz entwickelt, die der Verfasser vor einigen Jahren über die sog. deschi da parto — bemalte Präsentirteller, worauf den Wöchnerinnen aus vornehmen Familien von Freunden und Bekannten kostbare Speisen und Geschenke dargebracht wurden, — in zwei französischen Fachzeitschriften veröffentlicht hatte (Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, 1889, p. 232, und Chronique de l'Art, 26. Oct. 1889). Sie bietet eine Erweiterung des Themas, indem sie die Möbelmalerei, namentlich diejenige der Hochzeittruhen in den Bereich ihrer Betrachtung zieht, wie auch im Allgemeinen werthvolle historische und urkundliche Notizen über die Rolle, die die Malerei bei der Ausschmückung der mannigfachsten Gegenstände des täglichen Gebrauches, sowie festlicher Aufzüge profanen und kirchlichen Charakters spielte, daran knüpft.

Die Bemalung von Hochzeittruhen war schon vor Dello Delli (1404—63), dem Vasari diese Art künstlerischer Bethätigung vorzugsweise zuweisen möchte,

im Gebrauche. Beweis dessen die Anweisung, die Cennino Cennini in seinem Trattato della pittura am Ende des 14. Jahrhunderts dafür aufgenommen hat. Zeugniss dessen aber auch die köstliche Tafel der Sammlung Spitzer aus der gleichen Epoche mit der Darstellung eines vornehmen Jünglings, der sein Herz seiner Braut darbringt. Doch ist es zweifellos, dass erst Künstler von dem Werth eines Dello, Uccello, Pesello, Baldovinetti dieser Art von Malereien ein vornehmeres Gepräge gegeben haben. Nicht auf Florenz allein beschränkte sich indess der in Rede stehende Gebrauch: wir besitzen Urkunden, die dessen Existenz für Ferrara, Padua, Urbino und andere Orte ausser Zweifel setzen. Allerdings sind wir aber, dank der reichfliessenden Quellen florentinischer Familiengeschichte, über dessen Entwickelung und Ausbeutung in der Arnostadt am genauesten unterrichtet. Der Verfasser gibt, ohne auf Vollständigkeit Anspruch machen zu wollen, eine Aufzählung der bemerkenswerthesten, von Cassoni herrührenden Malereien, indem er sie nach den Gegenständen der Composition ordnet. Die Evangeliengeschichte und Heiligenlegende ist darin nur durch die Darstellung der Geburt und Vermählung Mariä und der Gürtelspende des hl. Thomas vertreten. Reicher ist die Ausbeute an Stoffen des Alten Testaments (Geschichte David's, Susanna's, Esther's und Ahasver's), am reichsten die der Mythologie und Geschichte des klassischen Alterthums (Müntz führt ein viertelhundert Scenen dieses Gebietes auf), sowie der Rittersage, der zeitgenössischen Geschichte und Sittenschilderung, der Novellen- und sonstigen Dichtung. — Gerne wären wir dabei auch genauen Angaben über den heutigen Verbleib der Mehrzahl dieser Werke, namentlich derjenigen aus der ehemaligen Sammlung Campana, begegnet.

Indem der Verfasser im zweiten Theil seiner Studie, auf den Hauptgegenstand derselben, die deschi da parto, übergeht, weiss er ausser der bekannten Definition ihres Zwecks bei Baldinucci für ihren Gebrauch zwei unmittelbarere Zeugnisse in der Darstellung der Scene selbst, bei der sie in Verwendung kamen, auf zwei erhaltenen Arbeiten dieser Art beizubringen: dem Tondo des Berliner Museums, das dem Masaccio zugeschrieben wird, und einer zwölfeckigen Platte in der Sammlung André (beide sind in guten Heliogravüren der vorliegenden Schrift beigegeben, die ausserdem noch acht andere Reproductionen von Präsentirbrettern in Textlichtdrucken bringt). In dem Katalog, den der Verfasser sodann von diesen Arbeiten gibt, finden wir die hl. Geschichte, die Mythologie, die Allegorie mit je vier, das Genre mit fünf Nummern — alle aus dem Quattrocento stammend — vertreten, einige davon allerdings nur durch litterarische Quellen überliefert und heute nicht mehr nachweisbar —, während uns aus dem Cinquecento nur ein einziges ähnliches Stück, das Rund mit der Geburt des Täufers in den Uffizien, dem Pontormo zugeschrieben, überkommen ist.

Dass aber die Sitte, Möbel und dergleichen mit Malerei zu schmücken, unverändert auch über das Quattrocento hinaus das ganze 16. Jahrhundert hindurch fortbestanden habe, bezeugt eine lange Reihe litterarischer Zeugnisse aus Vasari, Lomazzo, Ridolfi, Sansovino, die der Verfasser alle sorgfältig gesammelt und am Schlusse seiner vorliegenden Studie zusammengestellt hat.

Florenz führt noch immer den Reigen; aber auch in Venedig, wo Giorgione nach dem Bericht Ridolfi's aus Arbeiten dieser Art seine Specialität machte, in Siena, das die malerische Ausschmückung der Todtenbahren aufbrachte, in Verona, Ferrara, Parma u. a. O. huldigte man der Sitte. Erst gegen Ende des 16. und im 17. Jahrhundert dann ganz und gar musste die letztere der Marquetterie in Holz, Elfenbein und Perlmutter weichen, die sich nun als Alleinherrscherin über die Flächen der Möbel, namentlich der »scrigni« ausbreitete, während die Fayence und später das Porzellan in der Form von kostbaren »vasi nuziali« und »scodelle da donna di parto« an die Stelle der »deschi da parto« des Quattrocento traten. *C. v. F.*

Die kölnische Malerschule — 100 Tafeln in Lichtdruck — Herausgegeben von **Ludwig Scheibler** und **Carl Aldenhoven** — 1. Lieferung, Joh. Nöhring, Lübeck 1895 — Publication der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde.

Keine andere deutsche Malerschule ist in demselben Maasse wissenschaftlich bearbeitet worden wie die kölnische. Wurde diese Stadt bevorzugt, hauptsächlich weil das Bildermaterial gerade hier in breiter Masse sich darbot, so hat eine glückliche Fügung in der rechten Folge zuerst einen eifrigen Urkundenforscher — Merlo —, sodann einen scharfsichtigen Stilkritiker — Ludwig Scheibler — dem Gegenstande zugeführt. Früher — und hie und da auch heute noch — wurde das historische Bild gefälscht dadurch, dass Licht auf der Kölner Malerei lag, während alles andere ringsumher in mehr oder minder trübem Dunkel blieb. Namentlich für die Zeit um 1400 gilt das. Die sanfte, in fester Typik sich bewegende, spätgothische Zeichnung, die in feinen, auch heute nicht überall erkannten Nuancen in den Kulturstätten Norddeutschlands, namentlich auch in Westfalen, an den Grenzen der Niederlande und Frankreichs u. s. w. herrschte, wurde um so eher als schlechthin »kölnisch« angesprochen, wie eine ziemlich vage Hypothese sogar einen Namen, einen Meister als den kölnischen Vertreter dieser Stilstufe an's Licht gezogen hatte. Noch ganz kürzlich hielt ein französischer Forcher, der sonst mit der deutschen Kunst wohl vertraut ist, ein niederländisches Gemälde aus der Zeit um 1370 für kölnisch, obwohl der Stil gerade dieses Werkes recht beträchtlich von der Weise des sog. Meister Wilhelm's abwich. Haben die Bilderstürme die Vor-Van-Eyck'sche Kunst aus den niederländischen Städten so gut wie ganz hinweggefegt, so darf man doch annehmen, dass der Boden, der im 15. Jahrhundert die Herrscher und Führer zeugte, schon im 14. Jahrhundert, auch auf der Stufe gothischer Stilisirung, der niederrheinischen Hauptstadt zum mindesten die Waage gehalten habe. Man soll nicht alle Strahlen in Köln zusammenlaufen lassen.

Ist es heute an der Zeit — es geschah auch schon hier und dort — vor einer Ueberschätzung der Kölner Schule zu warnen, so bleibt ihr der Werth sicher, das einzig vollkommene Beispiel der historischen Entwicklung einer deutschen Malerstadt von 1350 etwa bis 1550 zu bieten. Das relativ sehr reiche, nicht allzu sehr versprengte Material gestattet eine fast lückenlose Uebersicht.

Mit der litterarischen und wissenschaftlichen Behandlung des lehrreichen Themas — in der soeben abgeschlossenen Neubearbeitung des Merlo'schen Werkes durch Firmenich-Richartz sind die Ergebnisse glücklich und übersichtlich vereinigt — hielt die Publicirung der Gemälde in Nachbildungen nicht gleichen Schritt. Wenn auch die wichtigsten der in München vorhandenen kölnischen Tafeln in guten, der im Kölner Wallraf-Museum in leidlichen Photogrammen zu haben waren, so füllt die neue Veröffentlichung, auf die ich hiermit hinweise, dennoch eine Lücke aus.

Hundert Abbildungen werden alle an künstlerischem Reiz oder an historischer Wichtigkeit hervorragenden Bilder der Kölner Schule vereinigen. Die Auswahl der reproducirten Gemälde, wie die Leitung des Unternehmens überhaupt liegt in den Händen Ludwig Scheibler's und Carl Aldenhoven's, des Directors des Wallraf-Museums. Ein Textband aus der Feder Aldenhoven's wird mit der dritten und letzten Lieferung der Tafeln etwa in zwei Jahren erscheinen. Jetzt liegt die erste Lieferung mit mehr als 30 Tafeln vor. Die zweite Lieferung soll in einem Jahre folgen. Erst nach Abschluss des ganzen Werkes wird es gestattet sein, eine Meinung zu äussern über die Auswahl der abgebildeten Gemälde, in der ja — von dem Textbande abgesehen — die eigentlich wissenschaftliche Arbeit der Publication liegt.

Die erste Lieferung bringt Gemälde aus allen Entwicklungsphasen — meist Stücke, die sich im Kölner Museum befinden. Die zweit-wichtigste Sammlung, die Münchener Pinakothek, blieb noch unberücksichtigt. Um einige besonders willkommene Gaben der ersten Lieferung zu nennen: zum ersten Male in guten Aufnahmen erscheinen Theile des früher unterschätzten Clarenaltares (im Kölner Dome), der fast besser vor diesen Reproductionen zu studiren ist als vor dem ungünstig beleuchteten Original; mit Freude wird das köstliche Madonnenbildchen vom Meister des Marienlebens begrüsst werden, das erst kürzlich aus einer Kölner Privatsammlung als werthvolle Bereicherung in's Wallraf-Museum kam; der Meister der heiligen Sippe ist durch den Kalvarienberg im Brüsseler Museum, vielleicht sein feinstes Werk, glücklich vertreten.

Die Lübecker Anstalt von Joh. Nöhring, die grosse Verdienste um die Einführung und Ausbildung der Lichtdrucktechnik in Deutschland hat, besorgte die Aufnahmen und die Ausführung der Drucke, denen durch eine Glasur das Aussehen von Photogrammen gegeben ist. Ein rühmlicher Vorzug der Nöhringschen Reproductionen ist das Fehlen aller Retouchen, die der gefälligen Erscheinung zu Liebe die Zuverlässigkeit der Nachbildung gefährden.

Hoffentlich wird die Publication überallhin dringen, wo man Kunstgeschichte treibt. An den Beispielen, die die 100 Tafeln bieten werden, wird der Erfahrene ein gutes Stück Kunstgeschichte demonstriren können. Reicht doch das Blühen der deutschen Malerei nirgends über die zeitlichen Grenzen hinaus, die hier der »Meister Wilhelm«, dort der jüngere Bruyn bezeichnen.

Friedländer.

Kunstgewerbe.

Rosenberg, Marc, Das Kreuz von St. Trudpert. Eine alamannische Nielloarbeit aus spätromanischer Zeit. Herausgegeben vom Breisgau-Verein »Schau-ins-Land«. In Commission der Herder'schen Verlagsbuchhandlung zu Freiburg i. Br. 1894.

Den Forschern mittelalterlicher Kunst ist das Kreuz von St. Trudpert keineswegs ein Fremdling; bildet es doch eines der bemerkenswerthesten Denkmäler, welche einst das altehrwürdige, zu Beginn des 7. Jahrhunderts gegründete Kloster St. Trudpert im Münsterthal unweit Freiburg i. Br. schmückten. Zunächst schenkte demselben Prof. Bock (Freib. Christl. Kunstblatt 1863) nähere Beachtung; sodann wurde es weiteren Kreisen durch die Badische Kunst- und Kunstgewerbeausstellung in Karlsruhe (1881), endlich durch F. X. Kraus bekannt, welcher davon 1892 im II. Theil seiner »Christlichen Inschriften der Rheinlande« (Nr. 92) Nachbildungen veröffentlichte und dieselben durch Text erläuterte.

Rosenberg theilt seinen Stoff in zehn Capitel ein. Das erste widmet er der Technik, in der das Kreuz hergestellt ist, wobei er sich von Neuem als hervorragender Kenner auf dem Gebiete der Technik der Goldschmiedekunst erweist; sodann handelt er im zweiten Capitel vom liturgischen Zweck, dem das Kreuz gedient hat; in den folgenden sieben Capiteln werden die einzelnen Theile desselben einer eingehenden Analyse unterzogen; zum Schlusse endlich wird die Bedeutung des Kreuzes für die Kunstgeschichte erörtert, wobei Verfasser zu dem Resultate gelangt, dass dasselbe vielleicht in Villingen, Basel oder am ehesten in Konstanz zwischen 1175 und 1220 entstanden sein dürfte.

Wir haben es ohne Zweifel mit einem Vortragekreuz zu thun, das in zweierlei Techniken gearbeitet ist. Während alle plastischen Theile (der Gekreuzigte, der Rex gloriae, Maria und Johannes) getriebene Arbeiten sind, sind die übrigen Theile auf dem Wege des Niellos hergestellt. Auf der Vorderseite erblicken wir den gekreuzigten Heiland zwischen Maria und Johannes; zu ihm gesellen sich an den »vier Ecken in viereckigen Platten« drei Evangelisten, welche Schriftrollen mit Inschriften halten; auf der vierten Platte ist sodann die Gestalt des knieenden Donators dargestellt. Die Rückseite ziert das jüngste Gericht. Wir sehen in der Mitte den Weltenrichter, wie er im Anschluss an die Worte der Offenbarung: »Und es werden ihn sehen alle Augen und die ihn gestochen haben« seine Wundmale zeigt. Während am Querbalken des Kreuzes die Marterwerkzeuge (Kreuzesstamm, Kelch mit drei Nägeln und Zange) angebracht sind, bemerken wir unterhalb der Füsse des Heilands zwei Paar aus ihren Gräbern steigender Leute. Sodann finden sich an den »vier Ecken in viereckigen Platten« drei Tuba blasende Engel und die Gestalt der Donatorin. — Endlich sei erwähnt, dass sich an den Auslassungen der Platten, sowohl der Vorder- als auch der Rückseite, Inschriften (zum Theil stark zerstört) finden.

In ikonographischer Hinsicht bietet die Rückseite des Kreuzes von St. Trudpert manches Interesse; findet sich doch darauf in Verbindung mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes eine Scene, über deren Inhalt man verschiedener

Ansicht sein kann (vgl. die Abbildung, welche nach einer vom Verein »Schau-ins-Land« mir bereitwilligst zur Verfügung gestellten zinkotypischen Platte hergestellt ist). Wir erblicken zu Füssen des Rex gloriae vier bekleidete Gestalten, von denen die zwei hinteren reichere Gewandung tragen; sie steigen paarweise aus ihren Gräbern, welche die Form von rechteckigen Kasten haben. In den vorderen Gestalten sieht Rosenberg gewöhnliche Auferstandene, während er die zwei hinteren als nicht zu derselben Gruppe gehörig betrachtet. Er möchte in letzteren Adam und Eva erkennen. Wie kommt es denn aber



— fragt sich Rosenberg —, dass Adam am jüngsten Tage erscheint, »er, der schon früher erlöst worden ist? Wie kommt Adam unter die auferstehenden Todten zu Füssen des richtenden Herrn, er, der nicht mehr gerichtet wird?« Darauf gibt er die Antwort: »Der Grund liegt in der besonderen Auslegung, welche der hier in Betracht kommende Vorgang aus der Geschichte des Herrn gefunden hat. Die Höllenfahrt mit der Erlösung der Erzväter ist ein Vorbild für die Wiederkunft Christi und die Erlösung der Frommen am jüngsten Tage. Deshalb darf sich mit dieser Darstellung die Scene verbinden, wie Adam aus der Vorhölle befreit wird. Da aber auf unserem Kreuze ein Mann und eine Frau, die beiden Stifter, dargestellt sind, welche nach ihrem Tode einer seligen Auferstehung harren, so haben sie Werth darauf gelegt, nicht allein Adams, sondern auch Evas Erlösung vor Augen zu führen, und das ist der von uns

gesuchte Inhalt der niellirten Darstellung.« Richtig macht aber Rosenberg gegen sich selbst den Einwand, dass die abendländische Kunst Adam und Eva in der Vorhölle nackt und »meist demüthig gebückt« darstellt, indem vor ihnen die gesprengten Pforten der Hölle liegen. Auf unserer Darstellung tragen dagegen die zwei Leute, welche Rosenberg für das erste Menschenpaar hält, Gewandung; auch fehlen Teufel und Höllenpforten. »Den ikonographischen Schlüssel zu dieser Auffassung des Vorganges finden wir«, sagt Rosenberg, »in den byzantinischen Darstellungen der Anastasis, welche in einigen wichtigen, uns nahe liegenden Monumenten (Pala d'oro; Mosaik von Torcello) Adam und Eva bekleidet zeigen, Teufel (nur in Torcello) und Höllenthor nur nebensächlich behandeln«. Nun ist unser Autor der Ansicht, dass unsere Darstellung sich der byzantinischen Auffassung anschliesst, jedoch uns die unmittelbar vorhergehende Scene, also die Ankunft des Herrn in der Vorhölle, vor Augen führt. Da nun aber auf den soeben genannten byzantinischen Denkmälern die Darstellung der Vorhölle mit der auf unserem Kreuze befindlichen nicht übereinstimmt, greift Verfasser zu den Schriftquellen. »Adam ist dargestellt, seine Gebärde macht es klar, in dem Augenblicke, wo er das Nahen des Herrn vernimmt und, nach oben weisend, etwa ausruft, wie es bei Epiphanius [† 403] heisst: Ich höre das Geräusch von Tritten irgend eines, der auf uns zuschreitet.« Ausserdem zieht Rosenberg zur Erklärung dieser Scene die Legenda aurea heran und citirt folgende Worte: »statimque Adam humani generis pater exsultavit — dieses Wort motivirt seine Bewegung — dicens: lux ista auctoris est luminis sempiterni«. Auch meint Rosenberg, dass die Eva freudig überrascht nach oben blickt und die »bereits gesprengten Fesseln von ihren Händen« abstreift. Sodann fährt Verfasser aber fort: »Auch dieses ikonographisch seltene Motiv können wir mit einem frühmittelalterlichen Beispiele, zum Theil wenigstens, belegen. Wir finden nämlich auf einem 10. Jahrhundert datirten, aber wohl etwas jüngeren Elfenbeindeckel der Dresdener Bibliothek Christus, wie er in deutlich erkennbarer Weise ein Seil von den in der Vorhölle Gefesselten löst.«

Obgleich Rosenberg das von ihm gesammelte Material nicht ohne Geschick uns vorführt, fragt es sich dennoch, ob seine Deutung die richtige ist. Unserer Ansicht nach haben wir in sämmtlichen vier Gestalten Auferstandene des jüngsten Gerichtes zu erkennen. Es erscheint mir verfehlt, wenn der verehrte Autor auf die Verschiedenheit des Costüms Gewicht legt; die zwei vorderen Auferstandenen, die im Gegensatz zu den hinteren einfachere Gewandung tragen, gehören einer anderen Gesellschaftsclasse an; sehen wir doch oft auf mittelalterlichen Darstellungen des jüngsten Gerichtes und manchmal später noch — namentlich bei den Italienern —, dass die Auferstehenden oder Auferstandenen in der ihnen je nach ihrem irdischen Stand zukommenden Gewandung, die sie zu Lebzeiten trugen, erscheinen. Was nun den Gestus des sogen. Adam anlangt, so kann derselbe ebenso gut mit dem Erschallen der Posaunen, als mit dem »Geräusch von Tritten irgendeines« in Verbindung gebracht werden. Sodann fragt es sich, ob die sogen. Eva wirklich Fesseln von sich abstreift; es ist auch fraglich, ob der Künstler überhaupt Fesseln

dargestellt hat. Wir sind der Meinung, dass das, was Rosenberg für Fesseln hält, einen Theil ihres Costüms ausmacht, sagen wir eine Art Gürtel, dessen eines Ende durch die heftige Bewegung nach oben geworfen wird. Die ganze so undeutlich gegebene Darstellung werden wir vielmehr auf die Rechnung des Künstlers setzen müssen. Unmöglich ist es auch nicht, dass die Dargestellte noch mit ihrer Toilette beschäftigt ist; finden wir doch bei der Darstellung des jüngsten Gerichtes oft Personen, die gerade noch dieses oder jenes Gewand oder zur Gewandung gehörige Stück in Ordnung bringen; ich brauche ja nur auf die mir hier am nächsten liegende Darstellung des jüngsten Gerichtes in der Vorhalle des Freiburger Münsters zu verweisen. Auch ist auffallend, dass die sogen. Eva sich selbst die gelösten Fesseln abstreift, während doch auf dem von Rosenberg zum Vergleich herangezogenen Elfenbeinrelief der Dresdener Bibliothek Christus selbst die Fesseln — in Form eines langen Seiles — von den in der Vorhölle Befindlichen löst. Im Uebrigen scheint uns letzteres Beispiel auch aus dem Grunde nicht besonders glücklich gewählt zu sein, da Adam dort nackt erscheint und in vollkommener Todesstarre daliegt. Ferner ist zu beachten, dass die Darstellung der Vorhölle auf der Pala d'oro von S. Marco und auf den Mosaiken von Torcello für sich allein gebildete Scenen bilden; eine Vereinigung der Darstellung des jüngsten Gerichtes mit der der Vorhölle ist mir nicht bekannt. Endlich sei auch erwähnt, dass Adam, wie bereits Rosenberg richtig bemerkt, bereits auf der Vorderseite unseres Kreuzes dargestellt ist. Ist es wahrscheinlich, dass sich der Künstler nun auf ein und demselben Kunstwerk eine solche Doublette erlaubt hat?

Eine weitere Frage, welche ich bei der Besprechung des Kreuzes von St. Trudpert nicht unerwähnt lassen möchte, ist die nach den Donatoren. Zunächst halte ich es für nicht ausgeschlossen, dass das Kreuz in einigen seiner Theile in späteren Jahren überarbeitet worden ist, so dass die Stifter an die Stelle der zwei Platten, welche aller Wahrscheinlichkeit nach die Darstellungen des vierten Evangelisten und eines Posaune blasenden Engels trugen, getreten sind. Die auf die Donatoren bezüglichen Inschriften sind leider zum grösseren Theil zerstört; Rosenberg hat dieselben also zu ergänzen gesucht, und zwar die des Donators: (CHRISTUS RESVRGENS MI|SE)RUM ME|(LAE)TIFICET| GODEF(R)IDVM; Prof. Dr. Leonhardt schlägt dagegen zur Ergänzung vor: SALVATOR MISERVM etc. Die Umschrift auf der Platte mit der Donatorin ergänzt Verfasser auf folgende Weise: (J)N CR(V)CE XP(IST)E GEMENS ANN|AM ME RESPIC|E CLEMEN(S). Während Kraus, dessen oben genanntes Werk Rosenberg nicht gekannt oder zum mindesten nicht citirt hat, den Gotfridus marschalcus für den Stifter hält, »der 1220 neben seinem Bruder Wernerus de Stouphen als Zeuge in einer Urkunde Egino's des Jüngeren von Urach genannt wird (Schoepflein, Hist. Zar.-Bad. V. 163) und von Gerbert HSN. II. 45 als identisch mit dem in der Urkunde Albert's von 1215 (Herrgott, Gen. Habsb. II. 1, 221) unter den Bedrückern des Klosters mit dem Anfangsbuchstaben seines Namens G. bezeichnet wird«, möchte Rosenberg, welcher der Ansicht ist, dass die Kreuzpartikeln erst zwischen 1256 und 1279 dem Kreuze

einverleibt worden sind als Donator vielmehr den Gottfried von Staufen, »welchem die Tradition die Theilnahme an dem Kreuzzuge Kaiser Friedrichs I. von 1191, sowie die Gründung des Lazaritenordens zu Schlatt im Jahre 1220 zuschreibt«, annehmen. Leider ist der Name der Frau des Letztgenannten urkundlich nicht überliefert, so dass die Frage nach den Stiftern sich vorläufig nicht entscheiden lässt. Aber beide Autoren, sowohl Kraus als auch Rosenberg, stimmen darin überein, dass man in den Donatoren nicht Gottfried genannt von Fürstenberg, und Anna von Tonsel, Gemahlin Rudolfs von Ratzenhausen, zu erkennen hat, wie dies Bock (a. a. O.) angenommen hat.

Diesen hier gemachten Einwendungen könnten wir noch einige weitere hinzufügen, wenn wir Bezug nehmen wollten auf den Zusammenhang zwischen den Inschriften auf den Eckplatten der Evangelisten und denen der Posaune blasenden Engel, ferner auf die Darstellung von drei Nägeln auf der Rückseite, im Gegensatz zu den vier Nägeln, mit denen der Heiland auf der Vorderseite ans Kreuz geschlagen ist, und anderes. Dies hindert jedoch nicht, dass wir dem Verfasser aufrichtigen Dank wissen für die hübsche Monographie über das Kreuz von St. Trudpert. Gleichzeitig sprechen wir den Wunsch aus, er möge seine reichen Kenntnisse in Bezug auf die Technik der Goldschmiedekunst auch fernerhin in den Dienst der Wissenschaft stellen und manches wichtige Denkmal mittelalterlichen Kunstgewerbes in ähnlichen Publicationen uns näher führen. *G. v. Térey.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

Die Ausstellung mittelalterlicher Wand- und Glasmalereien im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin vom 15. Februar bis 31. März 1895.

Eine Geschichte der deutschen Malerei im Mittelalter hat mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, denn nur auf einem Gebiete sind die Denkmäler derselben so unversehrt und zahlreich erhalten geblieben, dass sie ein klares Bild der Entwicklung in den verschiedenen Jahrhunderten ermöglichen, auf dem Gebiete der Miniaturmalerei. Mit grossem Eifer hat sich denn auch die Forschung in neuerer Zeit auf die Bearbeitung dieser Provinz des mittelalterlichen Kunstlebens geworfen, so dass die Ergebnisse, die Janitschek in seiner 1887 erschienenen Geschichte der deutschen Malerei zusammenfasste und nach neuen bahnbrechenden Gesichtspunkten gruppirte, in der Zwischenzeit bereits mehrfach überholt oder so gefördert und vertieft worden sind, dass eine Neuausgabe des Werkes einer Neubearbeitung auch eines grossen Theiles des mittelalterlichen Zeitraumes gleichkommen müsste. Für die karolingische Kunstepoche konnte dies der rastlose Forscher selbst noch nachholen (in der

Ausgabe der Trierer Adahandschrift 1889), wenngleich seitdem auch hier wieder emsig weitergearbeitet worden ist (Schlosser, Goldschmidt, Leitschuh u. s. w.). Ebenso gilt es für die folgenden Jahrhunderte, sich mit einer Fülle neuen Materiales und neuer Ergebnisse aus einander zu setzen. — Man wird nicht aus dem Auge lassen dürfen, dass die Miniaturmalerei nur einen Bruchtheil, und zwar durchaus nicht immer den wichtigeren Theil der mittelalterlichen Malerei bedeutet, dass zu einem vollständigen und richtigen Bilde der malerischen Thätigkeit des Mittelalters vor allem die Bekanntschaft mit ihren Erzeugnissen auf dem Gebiete der Tafel- und Wandmalerei gehört [1]). Aber freilich — von der Tafelmalerei des deutschen Mittelalters, die schon in karolingischer Zeit in ausgedehntem Maasse zum Schmuck der Gotteshäuser herangezogen wurde, wie J. v. Schlosser nachwies [2]), ist aus der Zeit vor dem 12. Jahrhundert nichts erhalten und aus den folgenden beiden Jahrhunderten verhältnissmässig wenig, die Wandmalerei aber (einschliesslich der gemalten Holzdecken) hat ebenso sehr durch die Unbilden der Zeit und der Menschenhand zu leiden gehabt, und was bis jetzt davon ans Tageslicht getreten und der Forschung bekannt geworden ist, das stellt ein so lückenhaftes Gesammtbild dar, dass die Zeit bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts wiederum fast leer ausgeht und auch in den folgenden Jahrhunderten an eine Verknüpfung zu bestimmten Entwicklungsreihen vielfach noch gar nicht zu denken ist. Und doch lässt sich schon allein aus den litterarischen Quellen die Behauptung aufstellen, die Malerei des Mittelalters müsse, namentlich was die früheren und mittleren Jahrhunderte anbelangt, rein künstlerisch betrachtet, ihr Höchstes in der Wandmalerei geleistet haben; und wenn die bis jetzt bekannt gewordenen Denkmäler dies Urtheil nicht ohne weiteres zu bestätigen scheinen, so liegt dies in erster Linie wohl daran, dass die Wandmalereien in der Regel im Zustande ärgster Zerstörung auf unsere Zeit gekommen sind, während die sorgfältig gehüteten Miniaturen noch heute vielfach ihre ursprüngliche Frische bewahrt haben. Auch ist ihre Zahl viel geringer, als die der erhaltenen illustrirten Handschriften und endlich hat die kunsthistorische Forschung überhaupt bisher dies Gebiet ziemlich vernachlässigt und aus nahe liegenden Gründen die Miniaturmalerei bevorzugt. Die nächsten Jahre werden wohl auch hier einen Fortschritt bringen. Zu viel ist in unserer Zeit der lebhaftesten Bau-, Umbau- und Restaurirthätigkeit von Denkmälern vergangener Jahrhunderte ans Tageslicht getreten, als dass die kunsthistorische Forschung gleichgültig daran vorübergehen könnte. Sind doch allein im Gebiete des Königreichs Württemberg in den letzten 20 Jahren mehr als 40 grössere und

---

[1]) Von der Mosaikmalerei, die als ausländische Kunst auf deutschem Boden selten in grösserem Maassstabe zur Anwendung gekommen ist, und von der Glasmalerei, die erst in der zweiten Hälfte des Mittelalters Anspruch auf nähere Beachtung erheben kann, darf hier zunächst abgesehen werden.

[2]) »Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters«. Wiener Sitzungsberichte, phil.-hist. Classe, Bd. CXXIII, II, 1891, p. 66 u. 72 fg. — Leitschuh, in seiner »Gesch. der karoling. Malerei«, Berlin, 1894, thut dieser wichtigen Thatsache keine Erwähnung.

kleinere Gemäldecyclen aufgedeckt worden, die sich zeitlich vom 11. bis zum 16. Jahrhundert vertheilen und zum guten Theile stilistisch und inhaltlich wichtig sind, und ähnlich steht es in dem an mittelalterlichen Denkmälern so reichen Rheinlande. Wird es wohl auch noch eine Weile anstehen, bis wir ein zusammenfassendes Werk über die deutsche Wandmalerei des Mittelalters erhalten, wie es die Franzosen schon seit mehreren Jahren in der Prachtpublication von Gélis-Didot und Laffillée [3]) besitzen, so werden doch jetzt von verschiedenen Seiten die Bausteine dazu zusammengetragen. Der Provinzial-Conservator der Rheinprovinz plant eine Gesammt-Ausgabe der unpublicirten rheinischen Denkmäler der Wandmalerei, unter denen sich auch solche des frühen Mittelalters befinden, den wichtigen Fund in Werden (Anfang 11. Jahrhunderts) wird Effmann demnächst veröffentlichen, und von den württembergischen Denkmälern hofft Referent in Bälde das Wichtigste, den Gemäldecyclus in der Michaelskirche zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb, der Oeffentlichkeit übergeben zu können, eine etwa 70 Jahre jüngere Schöpfung der gleichen Malerschule, welche die Wandbilder in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau schuf, bekanntlich das einzige bis jetzt gefundene Denkmal deutscher Wandmalerei aus dem ersten Jahrtausend. So wird sich allmählich nicht nur die grosse Lücke schliessen, welche bisher zwischen den Reichenauer Bildern vom Ende des 10. Jahrhunderts und denen zu Schwarzrheindorf und Brauweiler (Mitte des 12. Jahrhunderts) klaffte [4]), sondern es werden sich auch für die späteren Jahrhunderte die fehlenden Verbindungsglieder ergeben, so dass uns endlich ein Ueberblick über einen der wichtigsten Zweige mittelalterlichen Kunstlebens auf Grund bestimmter Entwicklungsreihen ermöglicht werden wird. Freilich auf ein so vollständiges und zuverlässiges Material wie auf dem Gebiete der Miniaturmalerei wird man nie rechnen dürfen, schon darum nicht, weil oft der Tag der Auferstehung einer alten Wandmalerei zugleich der erste Tag ihres endgültigen Unterganges ist, mag derselbe nun durch Wetter und Zeit oder durch neue Uebertünchung oder durch die Hand des Restaurators herbeigeführt werden, in welch letzterem Falle sie nur allzu oft für stilkritische Forschung und technische Untersuchung todtgemacht ist. Viel zu wenig scheint das Verfahren anerkannt zu werden, das sich bei den Bildern in der Oberzelle zu Reichenau so gut bewährt hat, dass nämlich ergänzte Copien in Originalgrösse auf beweglichen Holzrahmen über die Malerei gespannt werden, diese selbst aber vor Erneuerung bewahrt bleibt. Dem Laien genügt in der Regel die Betrachtung der Copie, der Forscher aber kann sich jeder Zeit den Rahmen öffnen lassen, um den Zustand des Originals und die Zuverlässigkeit der Copie zu prüfen. So wird auch die schwierige Entscheidung zwischen der Kirche als kunsthistorischem Museum und als Erbauungsraum für die Gemeinde in einer für beide Theile zufrieden-

---

[3]) La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle. Paris, ca. 1890.

[4]) Die bereits 1883 aufgedeckten Essener Bilder aus dem 11. Jahrhundert sind bisher noch wenig beachtet worden. Litteratur und einige Abbildungen bei Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, II, Kreis Essen, p. 35 fg.

stellenden Weise erspart. Da nun leider dies Verfahren, wie gesagt, wenig beliebt, in manchen Fällen, so namentlich bei Malereien auf gewölbter Fläche, auch nicht leicht ausführbar ist, so wäre es doppelte Pflicht der zuständigen Behörden, sofort nach Aufdeckung alter Wandmalereien wenigstens für eine photographische Aufnahme, eine sorgfältige Durchpausung und womöglich farbige Copie in verkleinertem Maassstabe Sorge zu tragen, ehe der grobe Pinsel des Tünchers oder der feine Pinsel des Restaurators darüber herfällt. Meist haben es zudem diese beiden der Kunstforschung feindlichen Mächte verdächtig eilig, und leider scheinen die zur Restaurirung verwandten Künstler selten die erforderliche Objectivität dem mittelalterlichen Kunstwerke entgegenzubringen und noch seltener die nöthige archäologische Vorbildung zu besitzen. Aus den oft ganz willkürlich ergänzten Wandbildern mit ihrer missverstandenen oder verlogenen Alterthümelei können schon jetzt für die Forschung die schwersten Irrthümer erwachsen, da man beim Betrachten einer so »stilgerecht wiederhergestellten« Kirche meist gar nicht ohne weiteres feststellen kann, was alt und was neu ist. Im besten Falle ist man auf die Gefälligkeit des Geistlichen angewiesen, der aus dem Gedächtniss — falls er die Restaurirung selbst miterlebt hat — oder nach Hörensagen dem reisenden Forscher einige Anhaltspunkte an die Hand gibt. Würde überall gleich in der oben angedeuteten Weise für die Rettung der Denkmäler für die Wissenschaft Sorge getragen, dann würde es bald anders aussehen mit unserer Kenntniss der mittelalterlichen Wandmalerei und der reichen darin niedergelegten Cultur, und andererseits würde man dann die Originale leichteren Herzens dem Restaurator überlassen oder in die Niederlegung des betreffenden Baues einwilligen können. Vieles ist schon unrettbar für die Wissenschaft verloren, hoffen wir, dass ihr wenigstens in Zukunft von dem kostbaren Erbtheil vergangener Jahrhunderte nichts Wichtiges mehr verloren gehe.

Schon mehrere Jahrzehnte vor unserer inventarisirenden und conservirenden Zeit ist einmal ein Anlauf in diesem Sinne gemacht worden, was sich jetzt eigentlich zum ersten Male überblicken liess auf der Ausstellung von Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Glasmalereien im Lichthofe des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Es war die 60. Sonder-Ausstellung dieser thätigen Anstalt, und es darf als ein besonderes Verdienst ihres Vorstandes, des Geh. Reg.-Raths J. Lessing, und seines Assistenten, des Baumeisters R. Borrmann, bezeichnet werden, dass sie dadurch die öffentliche Aufmerksamkeit auf diesen einigermaassen vernachlässigten Gegenstand gelenkt haben. Riesengrosse Original-Pausen kamen bei dieser Gelegenheit zum Vorschein, die seit Jahrzehnten auf dem Dachboden des alten Museums in beschaulicher Vergessenheit dahinträumten, und die bereits in den 40er und 50er Jahren auf Veranlassung v. Quast's und des kunstsinnigen Regierungspräsidenten v. Möller aufgenommen und den königl. Museen überwiesen worden waren, Zeugen der ersten tastenden Versuche auf dem Gebiete des Denkmalschutzes, ebenso farbige Skizzen und Copien aus dem Besitze des Kupferstichcabinets, die seit Schnaase's Zeit wenig mehr verwerthet worden waren. Weitere Beiträge lieferte das Kunstgewerbe-Museum und die königl. Akademie der Künste. Dazu

kamen eine Menge kleinerer Studienblätter und Skizzen, welche die Maler Friedrich Stummel und Joseph Renard (in Kevelaer), Otto Vorländer (Holzminden), Ernst Schnelle (Osnabrück), Karl Andreä (Sinzig a. Rh.), Adolf Schill (Düsseldorf) in anerkennenswerther Bereitwilligkeit der Ausstellung zur Verfügung gestellt haben, eine grosse Reihe Aufnahmen von Glasmalereien, einige Copien nach Miniaturen und eine Auswahl grosser Lichtbildblätter aus dem Denkmäler-Archive des Cultusministeriums, nach dem Meydenbauer'schen Messbildverfahren hergestellt.

Vollständigkeit nach irgend einer Seite hin war nicht beabsichtigt und nicht erreicht, aber für einen ersten Versuch bot die Ausstellung eine Fülle von Anregung. Vor allem war es wichtig, zu beobachten, wie sich die Fähigkeit unserer Künstler, ein mittelalterliches Gemälde objectiv zu betrachten und wiederzugeben, in dem Zeitraum etwa eines halben Jahrhunderts gehoben hat. Die Copien z. B., welche Anfangs der 50er Jahre Zeichenlehrer C. Hohe in Bonn nach den damals aufgedeckten Malereien in der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn und im Capitelsaal zu Brauweiler fertigte, sind wissenschaftlich unbrauchbar, ja gefährlich[5]), ebenso wie die von dem gleichen Zeichner hergestellten grossen Leinwandpausen von 16 Heiligengestalten des 13. Jahrhunderts aus der Taufcapelle von St. Gereon in Köln oder die von der grossen Kreuzigungsgruppe in der Sacristei von St. Severin ebenda. Hält man daneben die Aufnahmen, welche vor Kurzem von Schülern der Berliner Kunst-Akademie unter Leitung von Prof. Kuhn und Maler Herwarth nach den Wandgemälden im Huldigungszimmer des Rathhauses zu Goslar hergestellt worden sind, die wohl den Höhepunkt dessen darstellen, was überhaupt auf diesem Gebiete zu erreichen ist, so wird man sich des Riesenfortschrittes auf diesem Gebiete bewusst. Neben O. Vorländer, der wie ein geschulter Kunsthistoriker vor ein mittelalterliches Denkmal hinzutreten scheint und daher unbedingt zuverlässige Resultate seiner Copistenthätigkeit aufzuweisen vermag, hat sich auch Friedrich Stummel durch rastloses Copieren mittelalterlicher Denkmäler, wovon eine grosse Reihe eingesandter Skizzen Zeugniss ablegt, nach und nach eine solche Objectivität gegenüber ihrer Formen- und Farbengebung errungen, dass man wenigstens seine neuesten Arbeiten auf diesem Gebiete, Skizzen von den Malereien an den Kölner Domschranken, ohne weiteres als kritisches Studienmaterial benutzen kann, während seine früheren Werke, namentlich die Restaurationen in der Stiftskirche zu Essen, die auch durch Proben auf der Ausstellung vertreten waren, wohl nicht den Beifall des Kunsthistorikers finden dürften. Im allgemeinen scheint es aber, trotz des guten Willens, der auch in den meisten andern eingesandten Arbeiten der verschiedenen Künstler zu erkennen war, doch noch dem modernen Künstler äusserst schwer zu fallen, sich selbstlos in die Formensprache des Mittelalters

---

[5]) Für die Publication von E. aus'm Weerth: »Kunstdenkm. des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden« lagen diese Aufnahmen zu Grunde, wurden aber wiederholt verglichen und verbessert. Aus'm Weerth weist auch an verschiedenen Stellen sehr offenherzig auf ihre Unzuverlässigkeit hin.

einzuleben, und allerdings ist ja die Natur des Künstlers in der Regel, je individueller und also künstlerischer sie ist, desto weniger befähigt, objectiv zu sein. In dieser Beziehung scheint die mittelalterliche Glasmalerei mit ihren fest vorgezeichneten breiten Umrisslinien aus Blei entschieden einen wohlthätigen erzieherischen Zwang auf den Copisten auszuüben, wie ein Blick auf die ausgestellten Arbeiten dieser Art beweist, die den Eindruck des Originals nicht nur stilgetreu, sondern geradezu täuschend bis herab auf jede Trübung und Verstaubung des Glases wiedergeben.

Eine weitere Beobachtung, die sich auf der Ausstellung machen liess, ist die, dass sich eine Menge wichtigen Materiales an Skizzen, Pausen und Copien in den Händen unserer Architekten und Maler oder sonstiger Privatpersonen befindet, das nur sehr langsam oder überhaupt nicht seinen Weg in die kunsthistorische Litteratur findet und dann leicht verloren geht. Darum ist es ein besonderes Verdienst der Veranstalter der Ausstellung, dass sie auf diese Weise einmal den Anfang gemacht haben, festzustellen, was denn eigentlich da ist, und dass sie die bisherigen Ergebnisse festgelegt haben in einem kleinen Führer[6]), der ausser kurzer Beschreibung des Gegenstandes der Darstellung und der Art der Wiedergabe die Angaben enthält, bei welchen Instituten bezw. Privatpersonen das betreffende Blatt zu erfragen ist. Sehr wünschenswerth und die schönste Frucht der diesmaligen Ausstellung wäre es, wenn bei diesem Anlass nicht nur die ausgestellten Copien, soweit sie noch nicht in staatlichem Besitze sind, für denselben erworben würden, sondern wenn im Anschluss hieran die Provinzial-Verwaltungen ermächtigt würden, alles in ihren Bereich fallende Material festzuhalten und in einer besonderen Sammlung, die sich wohl am besten mit dem Provinzial-Museum bezw. dem Bureau des Provinzial-Conservators verbinden liesse, der allgemeinen Benutzung zugänglich zu machen. So würde es endlich dem Forscher ermöglicht werden, sich an Ort und Stelle über das in der betreffenden Gegend Vorhandene ausreichend zu orientiren und mit Hilfe des Abbildungsmaterials die eventuell restaurirten oder zerstörten Denkmäler zu studiren[7]). Liesse sich nicht auch der weitere Gedanke verwirklichen, ausserdem noch eine Centralsammelstelle, etwa im Germanischen Museum in Nürnberg, zu schaffen, bei welcher alle erreichbaren Photographien nach Pausen und Copien in den einzelnen Provinzial- und bundesstaatlichen Landes-Sammlungen vereinigt würden. Ueber diese, sowie über die Bestände, von denen Photographien zunächst nicht zu erlangen sind, wäre ein genaues und weiter zu führendes Generalregister anzulegen,

---

[6]) »Führer durch die LX. Sonder-Ausstellung mittelalterlicher Wand- und Glasmalereien im Lichthofe des Kunstgewerbe-Museums, herausgegeben von der Generalverwaltung der königl. Museen, Berlin 1895.«

[7]) In ähnlicher Fassung sind diese Gedanken bereits ausgesprochen von R. Borrmann in einem Bericht über die Ausstellung (2. Beilage zu Nr. 47 der »Post« vom 17. Februar 1895), auf den ich hierdurch aufmerksam machen möchte. Ich bin dem genannten Herrn für mancherlei liebenswürdige Unterstützung zu herzlichem Danke verpflichtet, den ich ihm auch an dieser Stelle wiederhole.

das sehr bald zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk für die verschiedensten Personen, Institute und Behörden werden würde. Es könnte daneben die Erledigung der auf Grund des Kataloges eingehenden Bestellungen der einzelnen photographischen Blätter einer Kunsthandlung in Commission übergeben werden, wie ja ein ähnliches Unternehmen für die Malerei der Renaissance seit einigen Jahren von einer Berliner Firma mit Erfolg unternommen worden ist. Der Wichtigkeit des Gegenstandes wäre dies nur angemessen, denn die Malerei wenigstens des frühen und hohen Mittelalters nur oder in erster Linie nach Miniaturen beurtheilen, hiesse nichts anderes, als sich von der Statuarik der Griechen nach den kleinen Bronzen und Terracotta-Figürchen eine Vorstellung machen. Oder würden wir der malerischen Thätigkeit eines Giotto und seiner Schule gerecht werden können, wenn wir bei ihrer Beurtheilung etwa nur auf die Tafelbilder der gleichen Zeit angewiesen wären?

Eine eingehende Beschreibung jedes einzelnen Blattes der Berliner Ausstellung kann und braucht hier nicht gegeben zu werden, weil ein Theil der Denkmäler bereits beschrieben und publicirt ist und ausserdem der »Führer« über die Hauptfragen Auskunft gibt. Nur bei den wichtigsten und weniger oder gar nicht bekannten Dingen soll etwas länger verweilt werden. Ich schliesse mich dabei der Reihenfolge des Führers an. Dieselbe ist nicht chronologisch, da ja Vollständigkeit auch in dieser Hinsicht auf der Ausstellung nicht beabsichtigt war, sondern geographisch. Allerdings sind die Sammelnamen der einzelnen Gruppen leicht geeignet, Missverständnisse zu erzeugen, denn z. B. die Ueberschriften »Norddeutschland«, »Sachsen«, »Westfalen« bezeichnen doch als gleichberechtigt neben einander gesetzt weder in politischer noch geographischer noch stammesgeschichtlicher noch kunstgeschichtlicher Hinsicht drei selbständige getrennte Gebiete, und wenn man nicht die heutigen politischen Bezeichnungen den einzelnen Abtheilungen zu Grunde legen wollte, so wäre jedenfalls eine rein alphabetische Reihenfolge für den ersten Haupttheil, »Deutschland und Oesterreich«, ebenso empfehlenswerth gewesen, wie für den zweiten Theil, der die ausländischen Denkmäler umfasst, und wo sie auch zur Anwendung gekommen ist.

Den Vortritt unter den sechs Gruppen des ersten Theiles hat Böhmen, allerdings ein geographisch und künstlerisch begrenztes Ganzes, auch insofern, als sämmtliche ausgestellte Denkmäler dem 14. Jahrhundert angehörten. Da waren zunächst vier Farbenskizzen nach den apokalyptischen Scenen in der Katharinen- und Mariencapelle auf Burg Karlstein bei Prag und eine (im Führer nicht besonders vermerkte) treffliche farbige Copie eines der Kirchenlehrer aus der Reihenfolge der 133 Brustbilder in der Kreuzcapelle ebenda, die in Beziehung zu Nicolaus Wurmser und Theoderich von Prag gebracht worden sind [8], ferner Proben der Wand- und Deckenmalereien in der Barbarakirche zu Kuttenberg (darunter die interessante Darstellung der »Königin mit dem Gänsefuss«). Die Malereien in der Pfarrkirche zu Slaventin (vier Blatt von

[8]) cf. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 203 fg. und Thode, Die Malerschule von Nürnberg, p. 44.

Fr. Stummel) scheinen etwas phantasievoll restaurirt zu sein, denn ein Christus mit einer Papierscheere am Arm müsste doch erst ikonographisch bewiesen werden! Die farbigen Details aus der Wenzelscapelle im Prager Dome bringen die geschmacklose Pracht derselben gut zur Anschauung.

II. »Norddeutschland« ist namentlich durch Ornament-Skizzen von Kirchengewölben und Pfeilern vertreten. Eingehenderes Interesse beansprucht nur der grosse Bildercyclus in der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle (Anfang 14. Jahrhunderts), der in 17 sorgfältigen, allerdings ergänzten, farbigen Blättern ausgestellt ist, die augenscheinlich schon vor längerer Zeit, wohl zum Zweck einer Publication, aufgenommen worden sind. Obgleich dieser scenenreiche Wand- und Deckenschmuck (Bilderkreis der Biblia pauperum) stilistisch und ikonographisch von höchstem Interesse ist, scheint er doch bisher fast ganz von der Forschung übersehen worden zu sein [9]).

III. Die Rheinlande stehen sowohl an Zahl wie Bedeutung der ausgestellten Denkmäler obenan. Der Aufnahmen aus Brauweiler und Schwarzrheindorf wurde schon Erwähnung gethan. Hinzugefügt sei noch, dass von Vorländer eine farbige Skizze des merkwürdigen Lünettenbildes in Brauweiler »Christus zwischen den Drachen« da ist, allerdings erst nach der gewaltthätigen Restauration Hohe's aufgenommen. Aelter, vielleicht viel älter als diese beiden Cyclen des 12. Jahrhunderts, sind möglicherweise die, meines Wissens noch nirgends beschriebenen und publicirten Malereien in der Klosterkirche zu Knechtsteden bei Neuss (Christus in gloria, zwölf Apostel, Evangelistensymbole, Ornamentfriese), doch lässt sich das nach den verstärkten Pausen, die J. Renard in kleinen Photographien ausgestellt hat, schwer beurtheilen. Auf alle Fälle ein beachtenswerthes Denkmal. Eine Anbetung der Könige, Devotionsbild des Fr. v. Saarwerden im Münster zu Bonn (stark restaurirt), ein grosser Christoforus in der Pfarrkirche zu Cranenberg (14. Jahrhundert), eine Madonna mit Engeln in der Lamberti-Kirche zu Düsseldorf (14. Jahrhundert) bieten weit weniger Interesse. Dagegen sind die Malereien aus dem baugeschichtlich berühmten Westchor der Münsterkirche zu Essen als einer der wenigen Reste aus dem 11. Jahrhundert der eingehendsten Beachtung werth. Leider waren fast nur die Theile ausgestellt, die Clemen bereits publicirt hat (cf. oben Anm. 4), doch lässt die von J. Renard zum Zwecke einer Publication zusammengestellte Tafel (Reste des Weltgerichts, Brustbilder der Aebtissinnen, Ornamentproben) hoffen, dass die vollständige Veröffentlichung dieser werthvollen, wie ich höre, ebenfalls dem Restaurirungstode geweihten, Reste nicht mehr lange auf sich warten lassen wird. Die gothischen Malereien in der gleichen Kirche, die zum Theil in Originalgrösse ausgestellt waren, sind ja bei Clemen vollständig publicirt.

Der Forschung wenig bekannt, wenn auch bei Lotz bereits verzeichnet [10]), scheinen die »unendlich fein ausgeführten« Wandbilder in der Capelle zu

---

[9]) Nur bei Mithoff, »Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte« II, p. 8, fand ich eine kurze Beschreibung und perspectivische Gesammtansicht.

[10]) Kunst-Topographie Deutschlands, 1. Bd., Cassel 1862, p. 240.

Gielsdorf bei Bonn vom Jahre 1492 zu sein (31 Scenen: Passion Christi, Martyrium S. Katharina und S. Jacobi), welche in guten Leinwandpausen sich schon lange im Besitze der königl. Museen befinden. Eine empfehlenswerthe Art der Copirung ist angewandt bei den Malereien in der Heiliggeistcapelle zu Kempen (Weltgericht und Christoforus), nämlich Photographie, auf welche dann die Farbenreste des Originals getreu aufgetragen wurden (Fr. Stummel). Die Capelle dient jetzt als Speisesaal des Hôtel Keuter, die Bilder sind daher restaurirt worden, wie die Abbildung des Weltgerichts in seiner jetzigen Gestalt in der Zeitschrift für christliche Kunst VII, 151 beweist. Die genannten Photographien sind vordem aufgenommen worden.

Von rheinländischen Kirchen ist noch der Dom zu Limburg mit einigen Figuren-Bildern (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts) und zahlreichen ornamentalen Details in Originalgrösse vertreten, die Kirche zu Oberpleis mit romanischem Ornament und interessanten bemalten Schlusssteinen (12. Jahrhundert), die Pfarrkirche zu Waldfeucht mit spätgothischem Rankenwerk. Eine grosse Gruppe für sich bildet noch Köln mit seinen zahlreichen Schätzen. Die Copien C. Hohe's aus St. Severin, St. Cunibert, St. Gereon und der Mariencapelle des Domes sind zum Theil schon erwähnt. Aus St. Ursula, der Minoritenkirche und St. Cunibert sind neuere, zum Theil recht gute, Skizzen von Schnelle, Holtmann und Stummel da. Die zierlichen Malereien an den Chorschranken des Kölner Domes, unschätzbare Blüthen aus der Frühzeit der Kölner Malerschule, die gar nicht übel, theilweise sogar vortrefflich erhalten und in Folge ihrer langjährigen Verborgenheit bisher vor jeder Restauration noch glücklich bewahrt geblieben sind, konnte man übersichtlich in vier verkleinerten Aufrissen bewundern. (Bereits 1846 von G. Osterwald aufgenommen). Ausserdem waren noch eine Anzahl Oelpausen von einzelnen Figuren, Köpfen und Ornamenten da und die erwähnten prächtigen Farbenskizzen von Fr. Stummel, bei deren Betrachtung man erst die ganze Feinheit der Gestalten und die reiche Phantasie in den Figuren und Mustern der Hintergründe recht gewahr wurde. (Auch photographische Aufnahmen von Schmitz-Köln waren vorhanden.) Die Theilnehmer des vorjährigen kunsthistorischen Congresses, denen das seltene Glück einer eingehenden Betrachtung dieses herrlichen Denkmales vergönnt war, fühlten mit Zittern das Verhängniss des unersättlichen Restaurirungsfiebers auch über diesem Kleinod schweben. Es liegt hier um so weniger eine Nöthigung zur Restaurirung vor, als dasselbe ja den grössten Theil des Jahres durch Teppiche den Blicken der Andächtigen entzogen bleibt. Wenn irgendwo, dann ist es hier ernste Pflicht, das Original zu schonen und, wenn es nun doch einmal der Allgemeinheit in Zukunft sichtbar bleiben soll, sich mit Anbringung der Eingangs besprochenen Rahmencopien zu begnügen, die ja bei guter Ausführung für den Laien das Original täuschend zu ersetzen vermögen.

IV. »Sachsen.« Von den unter dieser Aufschrift zusammengefassten Orten steht obenan Braunschweig mit seinem reich bemalten Dome (13. Jahrhundert). Leider stammen die — übrigens vortrefflichen — 22 Skizzen von Vorländer, Schnelle und Osten allesammt erst aus der Zeit nach der durchgreifenden

Restaurirung [11]). Goslar ist ausser durch die früher erwähnten Malereien des Huldigungssaales vertreten durch eine Madonna des 13. Jahrhunderts aus der Neuwerkkirche [12]). 17 grosse Oelpapierpausen, die zwischen den Säulen des Lichthofes aufgehängt sind, geben die mächtigen Prophetengestalten in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt wieder (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts), glücklicherweise aufgenommen vor der herzzerreissenden Restauration im Jahre 1845, die diesen herrlichen Gemäldecyclus, einen ebenbürtigen Bruder der goldenen Pforte in Freiberg, in einen Convent von süsslichen Bilderbogen-Heiligen des 19. Jahrhunderts verwandelte [13]). Von den sonstigen Denkmälern dieser Abtheilung seien noch erwähnt eine Skizze des Dominicanerstammbaums im ehemaligen Kreuzgang der Leipziger Universität — Theil eines ziemlich werthlosen, oft übermalten Gemäldecyclus, der die Mühe nicht lohnte, welche man sich vor einigen Jahren damit geben zu müssen glaubte — und die costümlich höchst interessanten lebensgrossen Gestalten Kaiser Otto's d. Gr. und seiner Gemahlinnen Adelheid und Editha und einiger Bischöfe im Kreuzgang des Magdeburger Domes. Sie werden dem 13. Jahrhundert zugeschrieben [14]), müssen aber, falls die Buchstabenform der Beischriften stilgetreu wiedergegeben ist, älter sein. Technisch interessant sind diese Bilder deshalb, weil ihre Umrisslinien tief in den Kalk eingegraben sind, die nun nach dem Verschwinden der Farbe wenigstens eine Wiedergabe der Bilder durch Gypsabguss ermöglichen. Die mit ausgestellten Proben der Abgüsse geben zugleich ein werthvolles Correctiv für die wenig zuverlässige Linienführung der Leinwandcopie.

V. Süddeutschland, Schweiz, Salzburg, Tirol sind sehr schwach, ihre wichtigen Wandbilder aus dem frühen Mittelalter gar nicht, vertreten. Eine flüchtige Skizze nach den schon 1871 von Bernoulli publicirten Gewölbemalereien in der Krypta des Domes zu Basel (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts), einige figürliche Details von den mehrfach behandelten Malereien im Domkreuzgange zu Brixen, Farbenskizzen einiger späten Malereien im Dome zu Konstanz [15]), eines der Wandbilder über den Chorstühlen im Dome zu Frankfurt a. M. (15. Jahrhundert) und eine Studie aus dem Bibliotheksraum auf Schloss Hohensalzburg, das ist alles. Von den massenhaften Schätzen gerade der deutsch-österreichischen Gebiete an Denkmälern der Wandmalerei, namentlich aus dem späteren Mittelalter, geben ja die Mittheilungen der k. k. Central-Commission Jahr für Jahr erneute Kunde. Welch ein Arbeitsmaterial müsste sich

---

[11]) Ueber den früheren Zustand cf. Schnaase, Geschichte der bild. Künste, V². 525. Ausführliche Beschreibung bei Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, 154 fg. Eine farbige Abbildung bei Dohme, Gesch. der deutschen Baukunst, Tafel zu p. 41.

[12]) Abbildung bei Mitthoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, III, Taf. 32.

[13]) Die Beschreibung bei Schnaase a. a. O. V, 519 fg. fusst mit auf diesen Pausen, ebenso die Publication bei Quast und Otte, Zeitschr. f. christl. Archäologie und Kunst, II, Taf. XII.

[14]) cf. Otte, Handbuch der kirchl. Kunst-Archäologie, 5. Aufl., II, 534.

[15]) Theilweise abgebildet bei Kraus, Kunstdenkmäler Badens, I, 176.

zusammenfinden, wenn man auch diese Bestände für die vorgeschlagene Centralsammelstelle mit heranziehen könnte und dann mit vereinten Kräften an eine chronologische Gesammtausgabe des Wichtigsten und Besten heranginge!

VI. Westfalen ist nur durch zwei Orte, aber würdig, vertreten: Die Wandmalereien in der Dorfkirche zu Methler bei Dortmund (13. Jahrhundert), sehr sorgfältige Tuschpausen von Lübke's eigener Hand [16]) aus der Zeit vor — und einige Farben-Aufnahmen von verschiedenen Künstlern nach der Restaurirung, — und dann das einst so kunstreiche Soest. Hier hat namentlich die Kirche Maria zur Höhe (13. Jahrhundert) durch ihren herrlichen Bilderschmuck die verschiedensten Künstler zur Copirung angeregt. Allerdings ist die Mehrzahl der äusserst sorgfältigen Skizzen erst nach der Erneuerung aufgenommen, doch scheint diese hier mit lobenswerther Schonung ausgeführt worden zu sein, ebenso die der Malereien in den Apsiden von St. Patrocli (12. Jahrhundert) und in der Nicolaus-Capelle (Anfang 13. Jahrhundert).

An die deutschen Denkmäler schliesst sich eine reiche Sammlung meist vortrefflicher Farbenstudien nach mittelalterlichen Wandbildern und Mosaiken Italiens an (dazu ein französisches und zwei spanische Denkmäler), die von dem regen Interesse Zeugniss ablegen, welches unsere deutschen Künstler auf ihrer Italienfahrt auch diesen Schätzen entgegenzubringen scheinen. Da sie aber meist der Kunstforschung wohl bekannte und durch Photographien allgemein zugängliche Gegenstände behandeln, so ist hier nicht der Ort, näher darauf einzugehen. Die Farbenwirkung freilich, die der Photographie versagt ist, macht diese Blätter auch für den Kunsthistoriker zu einem schätzbaren Arbeitsmaterial. Eine Sonderstellung nehmen noch sechs Aquarellblätter aus dem Besitze des Kunstgewerbe-Museums ein, die geeignet sind, das höchste Interesse des Ikonographen zu erregen. Sie sind im Jahre 1841 von Maler Schiertz aufgenommen worden nach den Wand- und Deckenmalereien der alten Holzkirche zu Vang in Norwegen, die in jenem Jahre auf Wunsch Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin versetzt werden sollte, schliesslich aber bei Brückenberg im Riesengebirge wieder aufgebaut worden ist [17]). Dabei sind die werthvollen Malereien natürlich zu Grunde gegangen, weshalb die, wie es scheint, äusserst sorgfältigen und stilgetreuen Copien ein doppelt werthvolles Material für die Forschung darstellen. Möchten auch diese Blätter, die augenscheinlich ebenfalls ursprünglich für eine Publication berechnet waren, recht bald der Oeffentlichkeit übergeben werden.

In der Abtheilung für Glasmalerei standen an Zahl und Bedeutung obenan die zum Theil ganz prachtvollen 50 Originalaufnahmen von Schäfer und Rossteuscher für ihr grosses Sammelwerk [18]), doch waren auch unter den

---

[16]) In verschiedenen seiner Werke von ihm verwendet.

[17]) cf. Dietrichson und Munthe, Die Holzbaukunst Norwegens, p. 75 fg. Die dort ausgesprochene Vermuthung über den Verbleib der Malereien findet hierdurch also ihre Bestätigung, wenigstens indirect.

[18]) Ornament. Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Berlin, Wasmuth, 1888.

kleineren Studienblättern von verschiedenen Künstlern eine Reihe sehr gut ausgeführter und dabei inhaltlich interessanter Arbeiten zu finden, so die Hartung'schen Aufnahmen der Fenster im Westchor des Domes zu Naumburg (Darstellungen der Tugenden und Laster), und drei merkwürdige Figurenfenster in der Pauluskirche zu Brandenburg (14. Jahrhundert), vorzügliche Aufnahmen von Vorländer nach Glasscheiben im Besitze des Germanischen Museums (14 Blatt, romanisch bis Renaissance), von demselben die schönen Engelgruppen in den Chorfenstern von St. Lorenz zu Nürnberg und einige Glasfenster der St. Patrocli- und Wiesenkirche zu Soest.

In der Abtheilung für Miniaturmalerei waren beachtenswerth die vorzüglichen Copien von Frl. Luthmer nach Initialen »eines Ottonischen Codex auf der Gothaer Bibliothek« (wohl des Epternacensis?), Initialen der Berner Prudentius-Handschrift aus dem 9. Jahrhundert (im Besitze des Herrn Dr. R. Stettiner) und namentlich die Vorländer'schen Farben-Aufnahmen aus Handschriften des Kestner-Museums und der Cumberland-Galerie zu Hannover, der Rathsbibliothek zu Goslar und des Braunschweiger Museums.

Zum Schluss noch ein Wort über die Eingangs erwähnten Meydenbauer'schen Messbilder nach Denkmälern des Mittelalters. Die ausgestellten Proben, von denen das Seelenwägungsbild in der Kirche zu Aken a. d. Elbe, eine Chornische im Münster zu Bonn, die Apsismalereien zu Brauweiler, die Unterkirche von Schwarzrheindorf, die Malereien aus Kölner Kirchen und namentlich die Gewölbeaufnahmen der Liebfrauenkirche zu Trier hervorgehoben seien, legten Zeugniss dafür ab, dass in diesem von der königl. preuss. Regierung ins Werk gesetzten Unternehmen ein unvergleichliches Arbeitsmaterial, allerdings in erster Linie in architektonischer Hinsicht, geschaffen worden ist und weiter geschaffen wird. Da die im sonstigen photographischen Verfahren unvermeidlichen Verkürzungen bei dem Meydenbauer'schen System aufgehoben werden, so lassen sich z. B. alle architektonischen Messungen, die sonst an dem Originale vielfach unmöglich sind, ganz bequem daheim am Schreibtisch mit mathematischer Genauigkeit von der Photographie abnehmen. Die Deutlichkeit, auch der kleinsten Details, selbst an den sonst der Photographie so spröde gegenüberstehenden bunten Glasfenstern, ist überraschend. Der Katalog der bisher gefertigten Aufnahmen, sowie die einzelnen Reproductionen (im Preise von je 4 Mark) sind zu beziehen vom Bureau des Herrn Geh. Reg.-Rath Dr. A. Meydenbauer in der königl. Bau-Akademie zu Berlin.

Es wird wohl auch aus diesem knappen Berichte zu erkennen sein, ein wie dankenswerthes Unternehmen diese 60. Sonder-Ausstellung des Berliner Kunstgewerbe-Museums gewesen ist, nicht nur durch das, was sie brachte, sondern mehr noch durch das, was sie anregte. Möge die Aussaat mit der Zeit reiche Früchte tragen!

Stuttgart-Degerloch. *Paul Weber.*

Nachtrag.

Mein in dem letzten Heft dieser Zeitschrift erschienener Aufsatz: Sandro Botticelli's »Tempelscene zu Jerusalem« in der Cappella Sistina war bereits gedruckt als ich mit Heinrich Brockhaus' werthvoller Arbeit über das Spital von S. Spirito bekannt wurde. [Repert. f. Kunstw. 1884, Bd. VII, p. 281 ff.]. Hier ist der Nachweis erbracht, dass uns in der Tempelfassade in Botticelli's Fresco ein getreues Abbild der alten Fassade des Spitals von S. Spirito erhalten ist.

Das Reinigungsopfer des Aussätzigen im Vordergrunde, die Fassade des von Sixtus IV. neuerbauten grossartigen Spitals im Hintergrunde, was konnte damit anders beabsichtigt werden als eine Verherrlichung der Bauthätigkeit des Papstes, die sich hier der Fürsorge für Arme und Kranke zuwendete, deren Beklagenswerthesten einer, der Aussätzige, als Typus gewählt wurde, nach glücklicher Heilung sein Dankopfer darzubringen.

Widerlegt sich damit die Vermuthung, dass der Tod des Grosstürken diese Darstellung veranlasst hatte von selbst, so bewahrheitet sich dagegen die Annahme, dass die Schilderung des Reinigungsopfers des Aussätzigen mit einem Zeitereigniss in Verbindung gebracht werden müsse.

Aber auch die Wahl dieses eigenartigen in der Kunstgeschichte vielleicht nur ein einziges Mal gewählten Vorwurfes erscheint jetzt erst völlig gerechtfertigt und die Richtigkeit der gegebenen Erklärung durch diesen Zusammenhang bestätigt. Die Erinnerung an den Spitalbau des Papstes, der allen Kranken Rom's Pflege und Heilung in Aussicht stellte, sollte durch dies Bild bei der Nachwelt für immer festgehalten werden.

In den zahlreichen Porträtgestalten werden wir nun zum grossen Theil Angehörige der Genossenschaft von S. Spirito erkennen müssen, die Sixtus IV. mit mancherlei Privilegien ausstattete, und der er sich selber mit den vornehmsten Mitgliedern seines Hofes zugesellte. *E. Steinmann.*

Die Rochlitzer Steinmetzen.

Von Dr. **W. C. Pfau**, Rochlitz.

Unsere Kenntniss der alten Hüttenverhältnisse ist im Allgemeinen noch ziemlich lückenhaft und oberflächlich; vor allen Dingen ist die Sondergeschichte der einzelnen Hütten, zumal der Unterhütten, fast noch gar nicht erforscht und dargestellt, trotzdem gerade eine derartige Specialschilderung als Spiegel des allgemeinen Hüttenlebens im Stande ist, manchen für das Treiben in der Bauhütte wichtigen Aufschluss zu bringen. In dieser Beziehung liefert die Betrachtung der Ordnungen an und für sich kein sicheres Ergebniss; denn wir wissen nicht, wie weit dieselben befolgt wurden, da sie für die Steinmetzen nicht bindend waren. Die Ordnungen lassen die Aenderung jedes Artikels zu. Je nach der Zeit und der Gegend waren die Hüttenansichten und Gebräuche andere. Die Schilderung des allgemeinen Hüttenlebens und seiner Geschichte muss sich gründen auf wirkliche, feste Thatsachen; diese liefert die Geschichte der einzelnen Hütte. Da die Hütten unter einander im engsten Verkehr standen, so wird sich auch ihre Geschichte oft berühren und ergänzen; es ist aber desshalb auch wünschenswerth, dass die Geschichte möglichst vieler Hütten veröffentlicht wird. Freilich fliessen die schriftlichen Quellen für gewöhnlich nur dürftig. Zu unserer vorliegenden Studie benutzten wir besonders das Archiv des Rochlitzer Geschichtsvereins, die Laden der Rochlitzer Steinmetzen, sowie Steche's Werk: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, fortgesetzt von Gurlitt.

Für die Entwicklung der sächsischen Baukunst ist Rochlitz mit seinen uralten Steinbrüchen und seinem ehrwürdigen Steinmetzenthum zweifellos von grosser Bedeutung gewesen. Ueberall in der wissenschaftlichen Welt, die sich mit Baugeschichte beschäftigt, wird der Name des kleinen Orts oft und mit Auszeichnung genannt. Hat er doch der Wissenschaft jene berühmte Hüttenordnung vom Jahre 1462 erhalten, die sich so eingehend mit allen Verhältnissen der mittelalterlichen Bauleute beschäftigt. Leider wissen wir nicht, ob diese Ordnung grosses Ansehen in der Gothik genossen hat. Auffällig ist es jedenfalls, dass bisher keine landesherrliche Bestätigung derselben nachgewiesen werden konnte; hingegen bestätigte Kurfürst Friedrich der Sanftmüthige 1464, also zwei Jahre nach der Abfassung der Rochlitzer Ordnung, den sächsischen

Steinmetzen die Strassburger Ordnung. Die Rochlitzer Ordnung war für ein ziemlich grosses Landgebiet, welches etwa 1/12 des damaligen Reiches ausmachte, in Aussicht genommen; ob sie aber wirklich hier allgemein eingeführt und befolgt wurde, bleibt eine offene Frage.

Natürlich kann die Rochlitzer Ordnung durchaus keinen Aufschluss über die Entwicklung des Steinmetzenthums der Rochlitzer Pflege geben. Lassen wir aus der einschlägigen modernen Litteratur das bei Seite, was bisher über die Artikel der Rochlitzer Urkunde selbst gesagt worden ist, so bleiben für die eigentliche Geschichte der Rochlitzer Steinmetzen nur wenige, zusammenhangslose Bemerkungen übrig; auf diesem Gebiet hat die Forschung seit dem Jahre 1829, als Stieglitz zum erstenmal die Rochlitzer Urkunde (leider recht fehlerhaft) herausgab, keine nennenswerthe Fortschritte gemacht; vielmehr gelten im Allgemeinen noch heute über die mittelalterlichen Steinmetzen der Rochlitzer Pflege dieselben unbegründeten Ansichten, wie sie schon Stieglitz vor 60 Jahren aussprach. Wir werden desshalb, wenn wir uns mit der Geschichte des Rochlitzer Steinmetzenthums beschäftigen wollen, die Erörterung einiger wichtigen Grundfragen kaum umgehen können.

Die Steinmetzen der Rochlitzer Pflege stehen im engsten Zusammenhang mit den uralten Brüchen auf dem dortigen »Wald«. Wann freilich der erste Pickenschlag durch den schweigenden Forst erklang, werden wir nie wissen. Sicher kannten schon die Slaven den rothen Stein: Südlich vom »Rochlitzer Berg«, dicht an seinem Fusse, liegt in der fruchtbaren Muldenaue das Dorf Sörnzig, dessen slavischer Name von der Wissenschaft als »Ort der Steinhauer« gedeutet wird. Noch heute führt ferner ein Bruch die uralte slavische Bezeichnung »Mokrellenbruch«, welche die Forschung als »feuchter Bruch« erklärt. Um das Jahr 1000 waren die Brüche zweifellos erschlossen; denn in romanischer Zeit wurde der Rochlitzer Stein schon weit und breit verschickt. Ehe dies aber der Fall sein konnte, musste der Stein hinlänglich bekannt sein. Ein solches Bekanntwerden erforderte Zeit. Ausserdem stellten die romanischen Steinmetzen ziemlich starke Anforderungen in Bezug auf die Grösse der Steine. Zum Tympanon, zum Säulenschaft, zum Grabstein wurden oft Stücke verlangt, die im Rohen 15—30 Centner wogen. Nun liegen die Brüche gerade an der für den Verkehr ungünstigsten Stelle, hoch oben auf der Bergkuppe; nach allen Seiten zog sich in damaliger Zeit die undurchdringliche Waldwildniss hin. Zur Bewegung der schweren Steinlasten mussten also schon in romanischer Zeit weite geeignete Strassen oder Wege vorhanden gewesen sein, deren Anlage gewiss erst ganz allmählich, im Laufe einer längeren Zeit, ausgeführt worden war.

Die Rochlitzer Steinmetzen liebten den Stein besonders seiner seltenen rothen Farbe wegen. An ihren Bauten liessen sie gern weisse und rothe Werkstücke gleichmässig abwechseln, um eine besonders lebhafte Wirkung zu erzielen. Beispiele dieser Bauweise finden sich noch heute in Kohren (Kirche) und Leisnig (Schloss). — Wer waren aber jene Steinmetzen, welche die zahlreichen romanischen Werke aus Rochlitzer Stein schufen? Die ältesten mittelalterlichen Bauleute hatten mönchischen Charakter; denn die Architektur wie

fast jede andere Kunst entsprang im Abendland dem Schooss der Kirche. Erst allmählich ging die Baukunst in die Hände des Laienthums über; das mag in der einen Gegend früher, in der andern später eingetreten sein. Es fragt sich desshalb: Sind in der Rochlitzer Gegend schon in romanischer Zeit weltliche Bauleute oder Steinmetzen thätig gewesen? Diese Frage ist aus folgenden Gründen zweifellos zu bejahen. An den bedeutenden weltlichen Bauten der Gegend findet sich damals schon häufig Steinmetzarbeit aus Rochlitzer Stein. Man kann aber schwerlich annehmen, dass kirchliche Arbeiter so oft die ritterlichen Burgen bauen halfen. An den Schlössern zu Gnandstein und Leisnig hat sich romanische Architektur bis heutigen Tages erhalten, ebenso an den mächtigen Rundthürmen der altersgrauen Burgruine zu Kohren. Auf der Stelle der sagenumwobenen Burg (Rochlinti) im Fürstenwald zu Geringswalde grub man 1737 romanische Werkstücke aus. Den Rochlitzer Schlossplatz ziert noch jetzt ein zerbröckelnder romanischer Wasserspeier, wie denn die Mauern des Baues nachweislich romanische Werkstücke als Mauersteine mit enthalten. Wenn demnach weltliche Steinmetzen schon damals in der Rochlitzer Gegend fleissig die Hände rührten, so liegt die Vermuthung ziemlich nahe, dass sie mit ihrer Kunst auch der Kirche dienten. Die Rochlitzer Gegend besass schon damals einen solchen Reichthum an steinernen Gotteshäusern, dass die Unbill der Folgezeit ihn nicht ganz hat vernichten können: die Kirchen zu Rochlitz, Wechselburg, Lausigk, Geithain, Ossa, Wiederau, Topfseifersdorf, Rochsburg, Ringethal, Rathendorf, Oberelsdorf, Göhren, Niedersteinbach, Niederrossau, Langenleuba, Remse, Wickershain und manche andere geben uns mehr oder weniger Aufschluss über das Können der romanischen Zeit. Zum guten Theil waren diese Bauten, wie z. B. in Geithain und Rochlitz, so gross angelegt, oder sie wiesen, wie in Zschillen (Wechselburg), so reiche Steinzierrat auf, dass ihre Erbauung an Zeit und Arbeiterpersonal ziemlich starke Anforderungen stellte. Mönchische Bauleute allein hätten diesen Ansprüchen wohl kaum gerecht werden können. Ueberdies schufen die weltlichen Steinmetzen wohl schon damals Grab- und Wappensteine; hierher gehört vorzugsweise das interessante Stück, welches jüngst beim Umbau der Rochlitzer Petrikirche gefunden wurde und welches zweifellos das älteste Rochlitzer Grafschaftswappen zeigt. Romanische Grabsteine, bez. Bruchstücke davon, lassen sich in der Rochlitzer Gegend noch mehrfach nachweisen, z. B. in Wechselburg, Breitenborn etc.

Unsere Ansicht, dass in romanischer Zeit schon weltliche Steinmetzen den Rochlitzer Felsen bearbeiteten, dürfte noch durch den Umstand bestärkt werden, dass wir in der Gegend damals keine Klöster antreffen, welche eine so ausserordentliche Thätigkeit auf dem Gebiet der Steinarbeit selbst hervorgerufen, entfaltet oder auch nur besonders begünstigt haben würden. Die beiden benachbarten Klöster zu Geringswalde und Zschillen wurden erst gegen Ausgang der romanischen Zeit gegründet. Ueberdies war das erstere ein Nonnenkloster, und was wir von den wilden Wechselburger Mönchen hören, kann kaum der Vermuthung Raum geben, dass sie eifrige Förderer der Kunst gewesen wären. Wenn diese vornehme Genossenschaft in ein reichgeschmück-

tes Heim gesetzt wurde, muss sie nicht selbst nothwendigerweise die Kunstbestrebung irgendwie begünstigt haben.

Ueber die näheren persönlichen Verhältnisse jener alten Werkleute wissen wir leider gar nichts; denn allem Anschein nach verschmähten sie es, sich durch Bildniss, Schrift oder Zeichen an ihren Werken zu verewigen. Wir können desshalb nicht einmal sagen, ob ein Meister mehrere Bauten in der Gegend schuf. Die Steinmetzzeichen kommen am Rochlitzer Stein erst allmählich in gothischer Zeit auf; als ältestes dürfte ein gothisches 𝔫 gelten, welches sich auf dem sogenannten »Wergmatz«, dem alten Meissener Wappen, befindet. Dasselbe stammt von dem Unterthor, welches wohl dem Beginn des 14. Jahrhunderts angehörte. Nach Steche stammt das Wappen aus gleicher Zeit.

Auf die rege Bauthätigkeit der romanischen Zeit musste in der Rochlitzer Pflege ein gewaltiger Rückschlag folgen. An den festen und geräumigen Steinwerken war auf längere Zeit hinaus ein Umbau oder eine grössere Neuerung ausgeschlossen. Darum bot die Gegend im 13. und 14. Jahrhundert Bauleuten kein rechtes Feld für eine anhaltende Thätigkeit. Ueberdies konnte die schreckenvolle kaiserlose Zeit und ihre Folge wohl schwerlich die Baulust anregen. Wir finden desshalb aus dieser Epoche mit Ausnahme vereinzelter, geringfügiger Baulichkeiten, wie etwa des Kirchthurms zu Rathendorf, so gut wie nichts in der Gegend. Andererseits eröffnet sich gegen Ausgang dieser Epoche der Steinarbeit eine neue Aussicht auf Erwerb. Mit der Einführung des Schiesspulvers, mit der Erfindung der mächtigen Feuerrohre änderte sich gar schnell die bisherige Kriegstaktik. Jetzt prasselten gegen die Mauern der stolzen Burgen jene gewichtigen Steinkugeln — die der Meissel wohl gerundet hatte. Jetzt galt es, die Vesten durch stärkere Steinpanzer zu schirmen. Es ist für die damalige Zeit recht bezeichnend, dass die Bauthätigkeit in Rochlitz zuerst wieder mit Nachdruck aufgenommen wurde an einer Burgbefestigung: 1390 erstanden die trotzigen Jupenthürme des Rochlitzer Schlosses. Sie bilden dort das dämmernde Frühroth der ungemein reichen Bauthätigkeit in der zweiten Hälfte der Gothik. Nun hatte der Steinmetz wieder vollauf mit Bauen zu thun; seine fleissige Hand schuf gezinnte Burgen wie hochstrebende Kirchen. Ueberall verlangte man Werkleute. Man wetteiferte, man überbot sich im Baueifer. Besonders waren es wieder die zahlreichen Gotteshäuser, die in neuem Gewande prangen wollten. Sie mochten nicht zurückstehen hinter der reichen Wickershainer Wallfahrtskirche, welche zu Anfang des 15. Jahrhunderts gothische Formen annahm. Ihr Meister war, den Zeichen [1]) nach zu schliessen, auch thätig gewesen an den Rochlitzer Jupen; höchst wahrscheinlich verewigte er sich in Wickershain im Bild auf einem Kragsteine der Apsis, wo ein Männerkopf mit breitkrämpigem Hut sehr stark an einen Werkmann erinnert. — Die Baulust ging manchmal sogar so weit, dass grosse Schöpfungen geplant und begonnen wurden, deren Ausführung schliesslich bedeutend hinter der Visierung zurückblieb. Das merkwürdigste Beispiel hierfür bietet die Kirche zu Geithain. Schon zeigten die Pfeiler die Rippenansätze, da sah man plötzlich von einer

[1]) Vergl. unsere Studie: »Das gothische Steinmetzzeichen.« Verlag von Seemann, Leipzig 1895.

Wölbung ab — nun stehen die Pfeiler da wie Palmenstämme, deren Krone gebildet wird von den Resten der Blattstiele.

Das Hauptwerk unter den gothischen Bauten der weiten Rochlitzer Pflege ist unstreitig die edle Kunigundenkirche, jenes ehrwürdige Wahrzeichen der Rochlitzer Steinmetzenkunst. Wennschon ihr gothischer Bestand trotz der bisherigen Ansicht unmöglich ein einheitlicher ist und schwerlich von einem Werkmeister herrührt, so wird der Bau doch stets unter den Perlen der gothischen Werke Sachsens glänzen.

Die Forschung unseres Jahrhunderts hat der Kunigundenkirche noch eine ganz besondere Bedeutung beigelegt: der Bau soll der Anlass gewesen sein zur Gründung einer festen Rochlitzer Hütte. Diese spielt in der sächsischen Bau- und Kunstgeschichte eine hervorragende Rolle; möchte man ihr doch alle gothischen Bauten der Rochlitzer Pflege zuschreiben. Leider ist aber noch gar nicht bewiesen, dass diese wichtige Hütte schon in der Gothik bestanden hat! Es dürfte desshalb wohl angezeigt sein, die Annahme dieser Hütte einmal auf ihre eigentliche Begründung näher zu untersuchen.

Die gothischen Urkunden verstehen unter »Hütte« offenbar nichts weiter als die Gesammtheit aller Steinmetzen an einem Bau. Der Personalbestand war bei der ausgeprägten Freizügigkeit der Werkleute wechselvoll. Der Werkmeister stand als Hüttenoberhaupt über den Gesellen und etwaigen Untermeistern; alle gehorchten der allgemeinen Ordnung. Selbst die Rochlitzer Ordnung ist eine allgemeine, da sie für ein Ländergebiet aufgestellt ist. Wenn wir also im Sinne der Urkunden von einer Rochlitzer Hütte sprechen wollten, so könnten wir nur die Gesammtheit aller Steinmetzen an einem Rochlitzer Bau verstehen. Allein die Kunstgeschichte versteht unter »Rochlitzer Hütte« eine feststehende Körperschaft, die von einem bestimmten Bau ganz unabhängig ist. Die Steinmetzen der Rochlitzer Gegend, besonders diejenigen, welche in gewisser Beziehung zu den Porphyrbrüchen standen, müssten eine Art zunftmässiger Genossenschaft gebildet haben, die sogar in ihrer Zusammengehörigkeit Bauten schuf. Dass man diese Hütte durchaus als feststehend ansieht, geht schon daraus hervor, dass die Geschichte von einer Blüthe und einem Niedergang der Hütte spricht und dass die angebliche Richtung derselben gar als »Rochlitzer Schule« bezeichnet wird.

Leider lässt sich für das Bestehen einer festen Rochlitzer Hütte in der Gothik kein einziger Grund erbringen. Es spricht sogar alles dagegen. Zu ähnlichem Ergebniss würde man wohl auch kommen, wenn nach wirklichen Gründen für das Bestehen der sogenannten »sächsischen Hütte« im Mittelalter gesucht würde, zu welcher die Rochlitzer im abhängigen Verhältniss gestanden haben soll. Uns beschäftigt hier nur die letztere.

Es ist schon sehr bedenklich, dass die mittelalterlichen Urkunden überhaupt feste Hütten, die sich nicht an einen bestimmten Bau anlehnen, nicht zu kennen scheinen. Noch bedenklicher ist es, dass eine solche gothische Rochlitzer Hütte nirgends erwähnt wird und dass von ihr gar nichts — nicht einmal ein Siegel — erhalten ist. Nirgends findet sich ein Emblem, ein Wappen dieser sagenhaften Körperschaft. Ein solches könnten wir recht gut

in der Rochlitzer Kunigundenkirche erwarten; enthält dieselbe doch auf den Schlusssteinen die Wappen von acht Rochlitzer Zünften — die Steinmetzen aber fehlen! Dass die Rochlitzer Pflege viel gothische Bauten aus Porphyr besitzt, beweist nichts für das Bestehen einer festen, einheitlichen Hütte; für eine festgegründete Genossenschaft lässt sich auch aus den Zeichen nichts erbringen. Die Gründung einer festen Hütte in Rochlitz wäre jedenfalls nur dann möglich gewesen, wenn die Steinmetzen schon damals einen festen Wohnsitz in oder bei Rochlitz gehabt hätten. Das ist aber nicht einmal wahrscheinlich. In den Hauptzeiten der Gothik zogen die Steinmetzen wohl allgemein der Baugelegenheit nach; wo sich Arbeit bot, da siedelten sie sich, so lange der Bau dauerte, an. Erst gegen Ausgang des Mittelalters mögen festangesessene Steinmetzen, »Stadtmeister« häufiger geworden sein. Auf dem Rochlitzer Wald besassen die Steinmetzen im Mittelalter noch keine Brüche; das Material wurde auf den Bauplatz geliefert, wo es die Steinmetzen bearbeiteten. In den Schutthalden neben den Brüchen haben sich unseres Wissens noch nie Bruchtheile von Werkstücken gefunden, die mit Sicherheit dem Mittelalter zugeschrieben werden müssten.

Die moderne Ansicht vom Bestehen einer festen Hütte in Rochlitz zur Zeit der Gothik fusst offenbar in der Hauptsache darauf, dass sich in Rochlitz die alte Hüttenordnung erhalten hat. Dass man diese Hütte mit der Ordnung in Verbindung bringt, geht aus der Angabe klar hervor, die Rochlitzer Hütte hätte sicher 1462 — dem Abfassungsjahr der Urkunde — bestanden. Selbst wenn das Schriftstück aus Rochlitz stammte, bewiese es gar nichts für das Bestehen einer gemeinsamen Hütte; denn es könnte auch aus dem Besitz eines einzelnen Meisters herstammen, da ein solcher ordnungsgemäss eine Ordnung besitzen konnte. Ueberdies hat man ganz übersehen, dass die vorliegende Urkunde gar nicht aus Rochlitz herrührt. Sie wurde erst 1486, also 10 Jahre, nachdem die Steinmetzen an der Kunigundenkirche zu bauen aufhörten, geschrieben, und zwar nicht für Rochlitz, sondern für Zwickau. Nach unbekanntem Schicksal befand sich die Ordnung zur Zeit des dreissigjährigen Krieges im Besitz des kursächsischen Landbaumeisters Stächer in Torgau; dessen Sohn gab sie 15 Jahre nach des Vaters Tode dem Leipziger Steinmetz Hans von Rhein, der zufällig zur damaligen Rochlitzer Innung gehörte und desshalb 1666 das Buch in die Lade seines Handwerks legte: also 200 Jahr nach dem Bau der Kunigundenkirche. Ein Beweis für das Bestehen der Rochlitzer Hütte in der Gothik kann demnach die Ordnung schlechterdings nicht sein!

Warum gerade die Kunigundenkirche die Gründung der Hütte veranlasst haben soll, ist ebenfalls nicht einzusehen. Letztere könnte sich ebensogut gebildet haben bei irgend einem andern grossen Bau: etwa gelegentlich der Bauten der Kirchen zu Mittweida, Geithain, Leisnig, Penig, oder der Schlösser zu Rochlitz, Kriebstein u. s. w.

Auf Grund dieser Erörterung darf man wohl den Schluss ziehen, dass eine Rochlitzer Hütte im Mittelalter überhaupt noch gar nicht bestanden hat.

Es fragt sich nun: Wann bildete sich unter den Steinmetzen der Rochlitzer Gegend ein fester Verband, eine Genossenschaft, die unabhängig vom

Einzelbau, gleiche Allgemeininteressen verfolgte und also der vermeintlichen gothischen Hütte entsprechen würde? Dieses Ereigniss haben wir jedenfalls ziemlich spät zu setzen, etwa gegen Ende des 16. Jahrhunderts.

Die erhaltenen Petschafte der Rochlitzer Steinmetzen entstammen augenscheinlich dem 16. Jahrhundert; sie bezeichnen die Körperschaft als »Handwerk«. Hütte und Handwerk hatte damals gleichen Sinn. Die alte gothische Hütte ist zum Handwerk geworden; urkundlich wird die alte Bezeichnung weiter geführt. — 1563 wurde für alle Steinmetzen die Hauptordnung, das sogenannte Bruderbuch, verfasst. Hätte das Rochlitzer Handwerk damals schon bestanden, so müsste dessen Lade diese Satzung auch bekommen haben. Allein allem Anschein nach ist dies nicht der Fall gewesen, wohl weil sich das Handwerk erst nach 1563 zunftmässig zusammenthat. Selbst die grossartigen Bauten des berühmten Leipziger Werkmeisters H. Lotter geben keine Veranlassung, für die Mitte des 16. Jahrhunderts eine feste Rochlitzer Hütte anzunehmen: die Pleissenburg hat fast durchgängig andere Zeichen als die Augustusburg. Beide Bauten bestehen aber aus Rochlitzer Stein, beide beschäftigten offenbar Steinmetzen der Rochlitzer Gegend, wie die Zeichen darthun.

Wie schon angegeben, konnte die Gründung eines festen Handwerks wohl erst zu der Zeit erfolgen, als die Steinmetzen wirklich sesshaft wurden. So lange sie von Bau zu Bau, von Gegend zu Gegend zogen, konnten sie unmöglich irgend welchen Antheil an einer festen Unterhütte haben, umsomehr, da die allgemeine Ordnung ihre Angelegenheiten zu regeln suchte. Als sich die Steinmetzen fest in oder bei Rochlitz ansiedelten, dürfte es eine ihrer ersten Bestrebungen gewesen sein, Brüche in ihren Besitz zu bekommen. Es musste doch für diese Bauleute sehr misslich sein, in ihren Steinbezügen ganz von fremden Leuten abzuhängen. Nun befanden sich die Rochlitzer Brüche bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts in den Händen von »Steinbrechern«, die zumeist auf Dörfern wohnten und allem Anschein nach auch nebenbei Landwirthschaft trieben, da sie zum Theil als Graspächter auftreten. Diese Bruchbesitzer lieferten zwar auch Platten, Mühlsteine, Tröge und ähnliche einfachere Erzeugnisse, doch werden sie nie Steinmetzen oder Meister genannt; sie scheinen nebenbei »Steinhauer« gewesen zu sein. Allem Anschein nach wäre es für die Steinmetzen oft ein Leichtes gewesen, Brüche zu erwerben; denn nach dem Tode einzelner Bruchbesitzer lagen deren Brüche oft brach, oder ihre Wittwe, bez. die erbende Nachkommenschaft, suchte sie kümmerlich auf eigene Rechnung auszubeuten. Die Preise der Brüche waren verhältnissmässig niedrig, wenngleich dieselben ziemlich schwankten. Beispielsweise wurde 1562 ein Bruch für 2 Schock, 1564 ein anderer um 8 Schock, 1580 um 20 Groschen verkauft, während 1595 für einen gar 17 neue Schock gegeben wurde. Die Preise mögen sich nach der Grösse der Brüche, sowie nach der Güte ihrer Steine gerichtet haben. Die Grösse wird gewöhnlich nicht angegeben; manchmal findet sich die kurze Angabe: »soweit derselbe diessmal bereumet gwest«.

Warum erwarben die Steinmetzen keine Brüche? Offenbar, weil sie sich nicht an die Scholle binden wollten. Erst 1598 finden wir einen Steinmetz,

Gregor Richter, der zugleich Bruchbesitzer — aber nur ein halbes Jahr — ist. Im 17. Jahrhundert gehen allmählich die Brüche in die Hände der Meister über.

Hätte in Rochlitz schon vor dem Ende des 16. Jahrhunderts eine feste Hütte bestanden, so könnte man gar nicht recht begreifen, wie in der ganzen weiten Umgegend bis dahin so viel fremde Meister auftauchen und oft gerade die wichtigsten Bauten an sich ziehen konnten. Eine feste Hütte würde ein solches Eindringen in ihr Gebiet schwerlich ruhig zugelassen haben, denn der liebe Brotneid spielte auch unter den Hüttenleuten seine Rolle. Mehrfach tragen Bauten ausschliesslich Zeichen, die nur einmal in der Gegend vorkommen. Diese Erscheinung kann man sich nur damit erklären, dass diese Gebäude von Werkleuten geschaffen wurden, die als Fremde in die Gegend kamen, um dieselbe nach Vollendung ihrer Arbeit wieder zu verlassen. Sie führten ein Wanderleben, etwa wie Bahningenieure der Neuzeit. Namen solcher von auswärts gekommenen Bauleute sind uns freilich wenig überliefert. Es ist noch nicht sicher nachgewiesen, dass der gewaltige »Arnold von Westfalen« wirklich die mancherlei Bauten der Gegend schuf, die ihm zugeschrieben werden. Sollte er thatsächlich hier gewirkt haben, so könnten wir in ihm einen alten fremden Meister namhaft machen. Weit über Borna hinaus wurde der Rochlitzer Stein zu Kirchbauten verwendet; das Gotteshaus dieser Stadt baut 1434 ein Wolfart von Königsberg. Aus Rochlitzer Stein ward 1484 die Leisniger Kirche von einem Meister Halbbutter aufgeführt, ein Name, der in der Rochlitzer Gegend sich niemals nachweisen lässt. Es wäre aber den Zeichen nach recht wohl möglich, dass dieser Meister auch die Kirche zu Breitenborn bei Rochlitz baute. Für das 16. Jahrhundert können wir in der Gegend von Fremden nachweisen: Thomas und Augustin von der Freystadt, Lenhardt von Welssa, Nickel Heldt von Strassburg, Lucas von Bernburg, Hans von Dresden (1559—73), Hans Reynhardt, welcher vielleicht aus Weissenfels stammte. Von einigen dieser Meister vermögen wir auch anzugeben, was sie bauten: Thomas von der Freystadt war stark betheiligt an der Augustusburg; Nickel Heldt baute den Kirchthurm zu Waldenburg, führte 1588—89 bedeutende Umbauten am Waldheimer und Rochlitzer Schloss aus und übernahm auch kleinere Aufträge für das Rochlitzer Amt. Hans Reynhardt war 1486 Werkmeister am Schloss zu Sachsenburg; sein Zeichen findet sich auch an den Kirchen zu Burgstädt und Gnandstein, um 1500. Die meisten dieser Fremden sind uns dem Familiennamen nach unbekannt. Aus mehrfachen Gründen wurde es uns zur Gewissheit, dass Augustin und Thomas v. d. F. den Familiennamen »Steinmetz« führten, während Lucas von Bernburg offenbar »Schütz« hiess. Die Namen vieler damaliger Steinmetzen geben keinen Anhalt für ihre Herkunftsbestimmung. Manche mögen aus Rochlitz stammen; eine Sicherheit lässt sich darüber nicht erbringen. Der älteste nachweisliche Rochlitzer Steinmetz ist unseres Wissens Meister Jorge von Rochlitz, welcher 1475 mit »Arnold« am Schloss zu Rochsburg arbeitete. Sodann führen wir auf den »Steinmetzger und Maurer« Paul Pausche aus Rochlitz, welcher von 1507 ab die Kirche zu Ziegelheim baute. Er arbeitete wahrscheinlich auch an den Kirchen zu Leisnig, Zwickau,

Gnandstein (und Jahnshain ?). 1522 schuf Paul Babst aus Rochlitz für die Kirche zu Penig eine Gruppe des Heilands mit seinen Jüngern. 1573 wird unter den Rochlitzer Steinmetzen »der alte Babst« erwähnt[2]). Da bei der Freizügigkeit der Steinmetzen die Feststellung der Personalien derselben äusserst erschwert ist, so dürfte es angebracht sein, auch die Namen anderer Steinmetzen, über die wir sonst noch so gut wie nichts wissen, aufzuführen; möglicherweise bieten dieselben einen Anhalt zu anderweiter Forschung. Die beigefügten Jahreszahlen geben an, in welcher Zeit diese Bauleute in Rochlitz nachzuweisen sind:

Abraham Altmann, 1559—69; (Se-)Bastian Junghans, 1559—70, aus Geithain; Nickel Repsch, 1559—64; Lieborius Frentzel, 1559; Peter Porsche (Porsse, Pursse), 1559—75; Gangolf Ohler (Ahler), 1559—74, aus Geithain, hatte offenbar, neben Thomas von der Freystadt, unter den Rochlitzer Steinmetzen die meiste Arbeit. Geithain besitzt noch jetzt viel Privatbauten, die auf jene Zeit verweisen; Valtin Müller, 1559—63; Leenhard Welsser (Welss, Welssa), 1559—78, ist offenbar identisch mit L. v. Welssa; Simon Behme, 1560—62; Asmus Junghans, aus Geithain, 1560; Philip Gerlach, 1561; Blasius Lincke, 1563—69; Hans Behme, 1564; Andreas Behme, 1572; Thomas Meltzer, 1572; Meister Augustin Steinmetz (offenbar von der Freystadt), 1573 bis 1574; Nickel Strassburger (von Strassburg, offenbar gleichbedeutend mit dem gleichzeitigen N. Heldt), 1573—80; »der junge Ultmann«, 1580, war wahrscheinlich ein Sohn vom Baumeister Abraham Ultmann aus Rochlitz, welcher auf der Augustusburg thätig war.

Viele dieser Steinmetzen mögen die Rochlitzer feste Hütte mitbegründet haben. Vielleicht waren es die grossen auswärtigen Bauten von Rochlitzer Steinmetzen, die Pleissenburg, die Augustusburg, welche den Gedanken einer zunftmässigen Einigung aufkommen liessen. Ferner war es damals Sitte, dass die Rochlitzer Steinmetzen alle oder theilweise zu Landesbauten befohlen wurden. Wenn nur eine bestimmte Zahl verlangt wurde, so konnte ein bestehendes Handwerk die Sache regeln und etwaige Zwistigkeiten dämpfen, bez. verhindern. 1568 arbeiteten z. B. Rochlitzer auf dem Schellenberg, 1572 an den Festungen zu Dresden und Freiberg, 1591 waren alle am Colditzer Lusthaus im Thiergarten beschäftigt. Auch im folgenden Jahrhundert wurden den Rochlitzern noch derartige Befehle übermittelt; 1642 und 1653 entbot der Landbaumeister Eckhardt die Rochlitzer, wie überhaupt alle sächsischen Steinmetzen, auf kurfürstliches Geheiss nach Dresden.

Trotzdem der Rochlitzer Stein im 16. Jahrhundert weit und breit gesucht wurde, lagen damals doch oft Jahrzehnte einzelne Brüche brach. 1576 wurde der Pest wegen überhaupt kein einziger Stein gebrochen. Bis 1561 bestanden sechs Brüche, von da ab sieben. Ueber den jährlichen Verbrauch des Steins werden wir ziemlich genau unterrichtet durch alte Amtsbücher; von jedem Stein wurde nämlich eine Steuer, das sogenannte »Waldrecht« erhoben. Darnach musste versteuert werden im 16. Jahrhundert:

---

[2]) Als Holzkäufer wird derselbe auch 1567 aufgeführt.

1 Stück 3 Pfg. [3]),
1 Leichenstein 2 Gr.,
1 Mühlstein 2 Gr.,
1 Ofenloch 6 Pfg. [4]),
1 Fuder Steine 2 Pfg.

Der Grundbesitz in den Brüchen lag von jeher in der Hand des Staates; die sogenannten Bruchbesitzer haben nur ein Bruchrecht, nicht aber einen Bruchbesitz.

Aus der obigen Steuertaxe scheint hervorzugehen, dass auch damals noch keine Bauarbeiten auf dem Gebiet des Steinbruchs selbst fertiggestellt wurden. Diese alten Einnahmebuchungen sprechen stets nur von »Stücken«, nie aber von Werkstücken. Wir glauben desshalb, die »Stücken« sind grosse Steinstücke, die auf die Bauplätze zur Bearbeitung verschickt wurden. Die Werkstücke können sehr gross sein; man braucht z. B. nur an einen Sturz eines Portals, an eine Sohlbank von einem Kirchenfenster u. s. w. zu denken. Solche Stücke sind doch ziemlich hoch im Preise. Warum sollte nun ein solches Stück nur mit 3 Pfg. verzollt werden, während ein einfaches Ofenloch das Doppelte kostete! Selbst für gewöhnlichere Werkstücke (Gesimstheile u. s. w.) könnte man doch billigerweise zum mindesten dieselbe Steuer erwarten, wie für ein Ofenloch. Auch Taufsteine und ähnliche kirchliche Gebrauchsgegenstände scheint man nach obiger Taxe nicht im Bereich des Bruchs fertiggestellt zu haben, denn es ist keine Abgabengrösse für Taufsteine, (Weihwasserbecken), Opferstöcke u. s. w. angegeben und es ist von derartigen Dingen auch nie etwas verzollt worden, trotzdem deren genug aus Rochlitzer Stein hergestellt wurden, die bis jetzt in den Kirchen weit und breit erhalten sind.

Leider ist in den Buchungen gewöhnlich nicht angegeben, für welchen Bau die Steine geliefert sind. Nur ganz selten findet man eine darauf bezügliche Andeutung. 1561 bezog z. B. Caspar von Taubenheim 54 Fuder Steine. Demnach scheint das Rittergut Taubenheim 1561 erbaut zu sein; die Architektur gehört allerdings dieser Zeit an. 1559 bezog Nickel von Ende 14 Fuder Steine, 1566 die Kirche Königsfeld 13 Stück.

Das Rochlitzer Amt hielt sich mit seinen Steinmetzarbeiten von jeher an bestimmte Meister, nicht aber an die Hütte. Ein solcher Meister hatte gewissermassen amtliche Eigenschaft; er übernahm die kleinste wie die grösste Arbeit. Da natürlich das grosse Rochlitzer Amt an seinen Gebäuden recht oft etwas zu thun hatte, so konnte sich dieser amtliche Steinmetz besser in der Gegend halten als ein anderer, dem eine solche sichere Arbeitsaussicht nicht geboten war. Es ist auffällig, dass in der Rochlitzer Gegend eine Steinmetzfamilie von den ältesten Zeiten, über die uns die Zeichen Aufschluss

---

[3]) Diese Taxe scheint eine altüberlieferte zu sein.

[4]) »Ofenloch« ist eine in einem gemauerten Falz seitlich verschiebbare Steinplatte an Stelle der Ofenthür. In alten Bauernhäusern der Rochlitzer Gegend erhielt sich diese primitive Vorrichtung bis in unser Jahrhundert.

geben, bis in das 16. Jahrhundert herein immer wieder vorkommt. Allerdings verstehen wir da unter Rochlitzer Gegend ein Landgebiet von etwa 20 Meilen Durchmesser, dessen Mittelpunkt Rochlitz bildet. Diese Familie führte als Zeichen, heraldisch gesprochen, eine Deichsel. Diese Deichsel lässt sich schon in den Rochlitzer Jupen 1390 nachweisen, sie kommt dann an sehr viel gothischen Kirchen, z. B. Mittweida, Gnandstein etc. vor und findet sich unsers Wissens zum letztenmal an der Pleissenburg; vergl. unsere Abhandlung: Das gothische Steinmetzzeichen. Das Zeichen erbte offenbar in der Familie Jahrhunderte lang fort. Da sich diese Familie so lange in der Gegend hielt und offenbar angesehen war, so glauben wir, dieselbe wäre von jeher mit amtlichen Arbeiten betraut worden, für welche Ansicht das Vorkommen des Zeichens im Rochlitzer Schloss besonders spricht. Neben dieser Familie scheint seit der Mitte des 15. Jahrhunderts eine andere die Rochlitzer Gegend zum Hauptwirkungskreis auserwählt zu haben; dieselbe führte einen rechten Winkel als Zeichen. Dieses konnten wir aber nur an kirchlichen Bauten nachweisen; also führten diese Zeichenträger offenbar keine staatlichen Arbeiten aus. An Kirchenbauten kommen beide Zeichen mehrmals zusammen vor; die beiden Meister, bez. die Familien arbeiteten also öfters gemeinsam. Von einer Sesshaftigkeit dieser Meister in Rochlitz lässt sich freilich desshalb noch nicht reden, wie auch der Umstand, dass die Beiden mehrfach zusammenarbeiteten, kein Beweis für das Bestehen einer Hütte sein kann; man könnte höchstens mit einiger Berechtigung auf eine Hütte schliessen, wenn gewisse Zeichen immer zusammen vorkämen an gleichzeitigen Bauten.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts verschwindet das Deichselzeichen. Uebrigens kommt dasselbe nicht nur auf Rochlitzer Stein vor. In Gnandstein findet es sich auf weissem Tuff, trotzdem dieses Dorf nur zwei Meilen von Rochlitz entfernt ist. Dies beweist offenbar, dass der Deichselträger keinen Rochlitzer Steinbruch besass. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab erfahren wir auch die Namen derjenigen Steinmetzen, die für das Amt Arbeiten ausführen. Auf Thomas von der Freystadt und Nickel Heldt von Strassburg folgte Benedix Heidenreich, welcher besonders die alte Kirche zu Klostergeringswalde 1596 zu weltlichen Zwecken des Amtes umbaute. Die Arbeiten sind manchmal sehr geringfügig; beispielsweise bekam 1562 Thomas v. d. F. 28 Gr. für zwei steinerne Thore und ein Fenster »zu hauen«, während Thomas Frenzel für das Brechen der dazugehörigen Steine 14 Gr. erhielt. B. Heidenreich lieferte einmal für 24 Gr. »4 Steinerne seulchen, darauf dz eiserne Blat In der Taffel stuben gelegt«; gemeint ist ein Ofenunterbau: »36 Gr. dem Topfer Barthel Naumann von dem ofen vf solch eisern Blat zu setzen.« — 1600 lieferte sodann David Babst nach Rochlitz und Waldheim je 20 Stück steinerne »Weichbilder«, um auf Befehl die verpachteten Erbgerichte abzugrenzen. Die Steine trugen das kursächsische Wappen und die Jahreszahl. Grenzsteine aus Rochlitzer Stein wurden schon im Mittelalter hergestellt. Der Rochlitzer Geschichtsverein besitzt einen mit dem Stadtwappen, welches ganz in der Art eines gothischen Schlusssteins ausgeführt ist und mindestens dem 15. Jahrhundert angehört. Sonst werden öfters hölzerne »Hegesäulen« erwähnt.

Von 1601 ab führte sämmtliche Arbeiten für das Amt der ältere Gregor Richter aus, derselbe, welcher zuerst als Steinmetz einen Bruch inne hatte. Er war zweifellos der Vater jenes Rochlitzer Steinmetzen Gregor Richter, welcher 1623 wegen Raubmords durch Henkershand fiel.

Nur kurze Zeit währte der jungen Hütte zarte Blüthe, die nur zu bald geknickt werden sollte.

Die rechte Hüttenzeit war vorüber; die Kunst verfiel und der Dreissigjährige Krieg strich wie ein giftiger Gluthhauch über das frohe Hüttenleben. Bald standen die Hütten leer, und die Meister mussten, wie das Handwerk klagt, mit »Wachestehen, Botenläufen und anderen unziemlichen Dingen« kümmerlich ihr kärgliches Dasein fristen. Nur selten fand noch ein Bursche den Muth, sich vor den Steinmetzen aufdingen zu lassen; in den zwölf Jahren von 1636—1648 verfiel kein Einziger auf das undankbare Handwerk. Die Steinmetzen allein konnten keine besondere Innung bilden; sie mussten es mit den Maurern halten [5]). Augenscheinlich wohnten 1642 nur noch zwei Steinmetzmeister in Rochlitz.

Doch auch die schreckenvolle Kriegszeit ging vorüber, und mit Freuden begrüssten die Hüttenleute den langersehnten Frieden, den sie allem Anschein nach mit einer recht wackeren Uerte feierten. Während wir aus damaliger Zeit keine Rechnungen über Schmausereien sonst erhalten haben, findet sich gerade aus dem Jahre 1648 eine ziemlich stattliche Aufzeichnung von Ausgaben zu einem Schmaus vor, die sogar von sämmtlichen Innungsgenossen als richtig anerkannt wurde. Nach dieser Buchung gingen beim Schmaus auf: zwei Kälber, ein Schwein, eine Masse Geflügel und Fische, allerhand sonstiges Fleisch mit Zuthaten, sowie ein recht beachtenswerther Posten von Bier und Wein.

Kaum lächelte der Friede wieder über den blutgetränkten Gefilden des erschöpften Vaterlandes, da erwachte das alte Selbstgefühl, der frohe Schaffenstrieb der Steinmetzen, und sie gedachten der verlorenen Hüttenherrlichkeit. Erbittert gingen sie gegen alle Störer und Pfuscher vor, die während der unseligen Zeit wie Pilze aus der Erde geschossen waren. Einen thatkräftigen Kämpen fand das Handwerk in seinem Leipziger Mitmeister Hans von Rhein, der besonders den dreijährigen, hartnäckigen Streit gegen den Weissenfelser »Bärenhäuter« Kappe, 1651—54, führte, der schliesslich für immer auf sein Absatzgebiet Leipzig verzichten musste, trotz alles Wohlwollens des Leipziger Raths. Um ihre Kämpfe gut durchführen zu können, bekamen einzelne Meister Vollmachten vom Handwerk, welches Alles guthiess, was die Vertrauensmänner anstellten. In einer Vollmacht von 1652 sind letztere nicht genannt; 1689 hiessen sie David Häsel und George Haferkorn, 1690: George

[5]) Später, etwa um 1680, trennten sie sich wieder. 1684 beschwert sich die Maurerinnung, dass sie von den Steinmetzen ihr zünftiges Eigenthum immer noch nicht zurückerhalten hätte, weshalb sie nunmehr mit Klage droht. Die beiden Innungen vergleichen sich aber; die Steinmetzen mussten nur herausgeben: verschiedenes Zinnzeug, die Geburtsbriefe und die Baurisse. — Die Zeichenbuchungen haben sich seit 1668 erhalten.

Richter und Hannss Michael Hegewald. In Handwerksangelegenheiten hatten damals die Steinmetzen wichtige Zusammenkünfte; 1659 kamen die Vertreter des obersächsischen Kreises in Rochlitz zusammen, das Jahr darauf trafen sich Rochlitzer Meister mit denen aus Halle auf Verabredung in Leipzig, und 1665 lud die Dresdener Hütte die Rochlitzer zu einer Besprechung nach der Hauptstadt ein.

Offenbar wurde bei diesen Zusammenkünften die Regelung der Handwerkssachen, besonders aber auch eine Unterdrückung der Störer angestrebt. 1668 bekamen die Rochlitzer und Dresdener Steinmetzen »Innungsartikel« confirmirt, welche für derartige Angelegenheiten eine Grundlage bilden sollten. Darnach durften die Maurer nur »Orthsteine, harte Taffeln, Keller Stuffen, Kracksteine, so verdünchet werden« anfertigen. Die Steinmetzen hatten das jus prohibendi. Auf diese Artikel beziehen sich die Rochlitzer in ihren Kämpfen mit den Maurern; doch ist das Schriftstück in Rochlitz selbst nicht vorhanden.

Wenn auch die Rochlitzer gewöhnlich guten Grund zu ihrem kriegerischen Vorgehen hatten, so drängte sie doch bisweilen der Brotneid über die Grenzen des billigen Rechts; das sehen wir besonders aus ihrem Streit mit der Rochlitzer Steinmetzwittwe Regina Walber, 1680—1690. Dieselbe führte nach dem Ableben ihres Mannes dessen Geschäft fort, wobei ihr freilich von den Steinmetzen mehrfach Hindernisse in den Weg gelegt wurden; schliesslich nahm sie den Bildhauer Petzold aus Altenburg als Gesellen an. Vergebens suchten die Steinmetzen die Wittwe durch Drohungen zur Entlassung des Gehilfen, der nur Gesell war, zu bewegen. Ergrimmt wandten sie sich schliesslich an den Rochlitzer Rath, der die Entfernung des Bildhauers durchsetzen sollte. Mit ihrer Forderung stünden sie auf dem rechtlichen Boden ihrer Ordnung, weshalb der Rath Einblick in die Urkunde haben wollte. Darüber waren die Steinmetzen äusserst erbost; einer der Meister brauste sogar vor dem Rath auf, ehe er Jemand das geheime Schriftstück sehen liesse, wollte er sich lieber die Hände abhauen lassen. Der Rath sah deshalb von seiner Forderung ab und gebot Petzold, er solle sich mit der Innung vertragen. Das schlug dieser wiederum glattweg ab: er habe mit den Steinmetzen nichts zu thun, da er als Bildhauer eine »freye Kunst« betriebe und sechs Jahr gelernt habe; über letztere Behauptung legte er eine gültige Kundschaft vor. Der Rath musste schliesslich dem Gesellen das Handwerk freigeben, welcher später seine bisherige Herrin heirathete und schliesslich, 1691, gar Bruchbesitzer wurde. Der Streit beweist, dass sich damals Steinmetzen und Bildhauer von einander absonderten. Unseres Wissens ist Petzold der erste Bildhauer in Rochlitz. (Der nach Rochlitz gehörende Meister Johann Friedrich Kändler in Zwickau unterschreibt sich 1664 noch als »Steinmetz u. Bildthauer«.)

Aber nicht nur äussere Feinde hatte die Hütte zu bekämpfen; die Mitmeister selbst verursachten gar manchen Zwist im Schoosse des Handwerkes. Es mag sein, dass der Krieg verrohend auf die Hüttenleute eingewirkt hatte. Allerdings können wir uns auch nicht der Anschauung anschliessen, als wenn die alten Bauleute vor dem Dreissigjährigen Krieg nur Muster von Ehrsamkeit gewesen wären. Die kräftigen Steinmetzen, die den Felsen bearbeiteten,

mögen ihre Kraft wohl auch manchmal in schlimmen Händeln erprobt haben. Bringen die alten Ordnungen doch Verhaltungsmassregeln gegenüber Steinmetzen, die des Raubes und Mordes schuldig sind, und nicht ohne Grund wird die Rochlitzer Urkunde den Gesellen verbieten, Messer, die über eine halbe Elle lang sind, in die Werkstatt oder in die Zeche zu bringen. Aus den Artikeln muss man ferner entnehmen, dass unter Steinmetzen auch Lüge, Verleumdung, Missgunst, sogar Gesellenzusammenrottungen und Aufstände vorkommen konnten. Schlemmerei und Spiel wird ebenfalls berührt. Recht merkwürdig ist auch die Forderung der Rochlitzer Ordnung, Niemand solle feile Dirnen in die Hütte bringen; der Umgang sonst mit ihnen ist freilich nicht verboten! Was wir von den Rochlitzer Meistern in der Mitte des 17. Jahrhunderts hören, ist zum guten Theil recht wenig erfreulich. Besonders machten sich mehrere oft einer unmenschlichen Härte gegen ihre Lehrlinge schuldig, so dass letztere nicht selten vor dem Auslernen fortliefen und die Zahl der Steinhauer und Pfuscher vergrössern halfen. Wie sehr dieselben berechtigten Grund zu ihrem Entlaufen hatten, geht z. B. daraus hervor, dass die Rochlitzer Hütte 1664 den Lehrling Michel Ackermann, der seinem Meister Hans Rauschmann in Chemnitz wegen entsetzlicher Misshandlungen entlaufen und unter die Steinhauer nach Altenburg gegangen war, auf Vermittelung des Altenburger Meisters Thomas Bemmann noch vor Beendigung der Lehrzeit lossprach. Da sich Rauschmann nicht vor das Rochlitzer Hüttengericht in dieser Sache zur Verantwortung stellte, so wurde er für ehrlos erklärt.

Die Lehrlinge wurden aber nicht nur oft misshandelt, sondern auch in Geldsachen ausgebeutet, wie mehrfache Klagen darthun. Freilich ging in dieser Beziehung die Rochlitzer Hütte selbst mit keinem guten Beispiel voran. Während das Lossagen damals in Wien nur 5 Thaler, bei der Dresdener Haupthütte 8 Gulden kostete, hatte der Auslernende in Rochlitz 15 Gulden zu zahlen [6]). Mit Recht schrieb deshalb 1664 Mitmeister Kändler aus Zwickau, es wäre nicht angebracht, dass man in Rochlitz beim Lossagen allemal zwei bis drei Tage mit Essen und Trinken zubrächte. Er wolle seinen Bruder auch in Rochlitz lossagen lassen. Wenn aber dort die Kosten nicht erniedrigt würden und die Hüttenglieder sich nicht »mit einem stück essen und trunck bier, uff einen tag vergnügen lassen« wollten, so würde sich sein Bruder »andern orden ledig sagen« lassen.

Die Zechereien scheinen damals ziemlich bedeutend unter den Steinmetzen gewesen zu sein. 1688 ging Meister Junghanss mit seinen Gesellen, darunter einem gewissen Rencker, und einem fremden Gesellen nach Geithain

---

[6]) Diese 15 fl. reichten manchmal zur Deckung der Zeche beim Lossprechen nicht aus. Als z. B. George Haberkorn 1686 losgesprochen wurde, wurden 27 fl. 23 Gr. 4 Pfg. verzehrt. 1685 verzehrte man beim Lossprechen zweier Gesellen 44 fl. 13 Gr. 7 Pfg. etc. Bei den Uerten scheint man ziemlich kostbares Geschirr mitverwendet zu haben: 1673 kaufte man für 12 fl. 18 Gr. einen »Guldenen Knopfbecher« in Leipzig, ausserdem hatte man silberne Becher, 1 Willkomm mit Einsatzbecher, 8 Zinnschüsseln, 6 Dutzend Zinnteller u. s. w.

»das geschencke zu halten«. Rencker, »des biers nicht gewohnt«, blieb fünf Tage krank liegen, worüber der Meister äusserst erbost wurde und ihn so beschimpfte, dass jener davon laufen musste, ohne auch nur seine Habseligkeiten [7]) mitnehmen zu dürfen.

Da zur Rochlitzer Hütte viele auswärtige Meister (Chemnitz, Zwickau, Zeitz, Altenburg u. s. w.) gehörten, so musste es für diese manchmal recht beschwerlich sein, mit ihren Lehrlingen in Rochlitz zum Aufdingen und Lossagen zu erscheinen. Wenn diese auswärtigen Meister eine so zeitraubende Reise zu umgehen suchten, können wir das wohl begreifen. 1654 klagte Meister Hentschel in Zeitz, er wäre so krank und altersschwach, dass er mit seinem Sohn Tobias unmöglich zum Lossagen nach Rochlitz kommen könne. Die Hütte sollte doch Meister nach Zeitz zum Lossagen schicken; er wolle gern alle Unkosten reichlich bezahlen. Die Hütte kam dieser Bitte aber nicht nach, denn der Sohn wurde in Rochlitz losgesprochen.

Einen weiteren hierher gehörigen Fall bietet ein Streit, welchen die Rochlitzer 1667 mit ihrem Berliner Mitmeister Hofsteinmetz Paul Rauschmann hatten. In Berlin herrschten damals in Bausachen sehr missliche Verhältnisse. Fremde Steinmetzen kamen höchst selten nach der Hauptstadt und so musste Rauschmann unter seine Steinmetzen sogar Steinhauer aufnehmen, wozu er von seinen Vorgesetzten gezwungen wurde. Um sich selbst Steinmetzen auszubilden, nahm er einen Lehrling an, den er in Gegenwart von drei fremden Gesellen (aus Dresden, Pirna, Ulm) aufdang. Bürge sollte der Hofmaurer Zülcher sein; der Lehrling machte sich für eine fünfjährige Lehrzeit verbindlich. Gegen dieses Aufdingen liess sich eigentlich nichts einwenden; denn es war damals Sitte, dass, wenn drei fremde Gesellen in einem Ort zusammenkamen, sie Macht zum Aufdingen hatten. Trotzdem verbot die Dresdener Hütte dieses Aufdingen; sie belegte Rauschmann sogar mit Strafe und setzte davon die Rochlitzer Hütte in Kenntniss. Zugleich ordnete sie an, dass die fremden Gesellen nirgends »passieret« werden sollten, dass sie vielmehr nach Dresden zur Verantwortung zu schicken seien. Ob sich Rauschmann dem Dresdener Spruch gefügt hat, ist uns nicht bekannt; in Rochlitz findet sich kein einschlägiges Schriftstück vor. Rauschmann scheint sich überhaupt nicht mehr um die Rochlitzer gekümmert zu haben, denn er wird nie mehr als Mitmeister erwähnt, noch hat er jemals etwas in den vorhandenen Acten unterschrieben. Er scheint in Rochlitz nur das Meisterrecht erworben zu haben, nachdem er als Polier aus Dresden, wo er übrigens einige Schulden zu berichtigen vergass, fortgegangen war.

Ein anderer für damalige Hüttenverhältnisse recht interessanter Fall ist der folgende. Ein Rochlitzer Mitmeister, Meyer in Altenburg, hatte seinen

---

[7]) Rencker's Vater forderte dieselben vom Meister nachträglich ab. Es war: »ein Rock, ein baar Strümpfe, der Huth, der Degen mit Wehrengehencke, ein baar Catun halbe Ermel mit Spitze, eine Spizenkrause, ein baar Gebethbücher, eine Müze, ein baar Hosen undt ein alter Rock, undt eine Müze im bruche, ein Felleisen.« Diese Mittheilung gibt erwünschten Aufschluss über die damalige Tracht eines Gesellen.

Stiefsohn Bemmann fünf Jahre lang im Handwerk unterwiesen, ohne dass der junge Mensch hüttenmässig aufgenommen oder losgesprochen worden wäre; nach der Lehrzeit arbeitete derselbe noch weitere fünf Jahre als Gesell beim Vater. Fussfällig bat Bemmann seinen Stiefvater, er solle doch die Handwerksangelegenheit für ihn in Rochlitz regeln, da er sonst die grössten Nachtheile für sein ganzes Leben davon haben könnte. Allein der Meister vertröstete den Jüngling immer wieder, er würde schon für alles aufkommen. Nach zehnjähriger Arbeit wollte Bemmann wandern. Desshalb weihte ihn nun der Vater auf eigene Faust in alle Geheimnisse der Hütten ein. Auf seiner Wanderschaft gelangte Bemmann nach Stuttgart, und hier kam der ganze Betrug an den Tag. Die hiesige »Schenck- und Fürderungßhütte« trat sofort zum Gericht zusammen und behandelte eingehend den merkwürdigen Fall, der ihres Wissens noch nirgends vorgekommen war. Der junge Gesell wurde scharf verhört, aber für unschuldig befunden. Sein Vater hingegen, der einem Hüttengeheimnisse verrathen hatte, der zu keiner Hütte gehörte, sollte büssen. Damit Bemmann's Handwerksangelegenheit endlich berichtigt würde, wurde er nachträglich aufgedungen und losgesprochen, wofür der Vater 15 fl. bezahlen sollte. Ausserdem wurde dieser für das eigenmächtige Anlernen eines Lehrlings, sowie für den Verrath der Geheimnisse mit 30 fl. bestraft, die zur Hälfte Stuttgart, zur Hälfte Rochlitz einzuziehen hatte. Das Geld sollte Meyer binnen vier Wochen schaffen: »so es nicht Beschehe, solle Ihme alßdann sein Zeichen Beeder orthen aufgeschlagen und kein Ehrlicher Steinmetz neben ihme zu schaffen passirt und ein Schreiben an seine hohe Obrigkeith abgeschickgt werden.«

Die sächsischen Hütten sprachen damals offenbar nach der Strassburger Ordnung Recht. Desshalb liess sich die Rochlitzer Hütte 1661 von Dresden einen Auszug dieser Ordnung schicken; die Strassburger Haupthütte hatte dazu die Einwilligung gegeben. 1666 kam Rochlitz auch in den Besitz der sogenannten Rochlitzer Ordnung. Diese letztere hatte aber offenbar keine Anerkennung mehr unter den Steinmetzen. Sie wird nirgends in den Briefen genannt. Als sich 1702 die Rochlitzer Steinmetzen beim Kurfürsten über die Maurer beschweren, weisen sie auf das hohe Alter ihrer Freiheiten hin, wobei sie nur die Strassburger Ordnung, das Bruderbuch und die entsprechenden Confirmationen berühren, von einer Rochlitzer Ordnung aber gar nichts verlauten lassen. 1725 liessen sich die Rochlitzer von der Strassburger Haupthütte eine Abschrift des Confirmationsbriefes und des Bruderbuches schicken, »damit sie bey ihnen ihr bereits angerichtetes handtwerk umb so da mehr in besser ordnung bringen: mithin die Artikul handthaben, die missbräuche Verhindern, Ihre etwan bey ihnen entstehente Streitigkeiten bey sich erörthern auch ihre Lehrdiener selbsten aufdingen, auch nach vollbrachten ihren Lehrjahren wieder ledig sprechen könnten«. Diese Gründe hatte Rochlitz selbst in seinem Gesuch angegeben; allerdings erscheinen dieselben zum Theil fast als Vorspiegelung falscher Thatsachen. Denn die Rochlitzer hatten bis dahin immer aufgedungen und losgesprochen, Recht gesprochen u. s. w. Die Strassburger Hütte verlangte für die Uebersendung Anerkennung als Haupt-

hütte [8]) und einen jährlichen Tribut von einem »Böhmisch«. Nachdem aber die Rochlitzer das Erbetene erhalten, sind sie ihren Verpflichtungen gegen Strassburg nie nachgekommen, ein deutlicher Beweis, dass letzteres seine Macht verloren hatte. Allerdings war bereits 1707 durch den Reichstagsabschied die Abhängigkeit aller deutschen Hütten vom französischen Strassburg aufgehoben worden. Die Mahnung Strassburgs um den Tribut nimmt sich desshalb ziemlich merkwürdig aus [9]).

Warum Rochlitz sich die Papiere von Strassburg schicken liess, lässt sich recht gut vermuthen: ersteres wollte sich offenbar eine Selbständigkeit sichern gegenüber der sogenannten Dresdener Haupthütte. Diese Residenzstadt hatte sich offenbar eigenmächtig als Haupthütte aufgeworfen, in welcher Eigenschaft es augenscheinlich von Strassburg auch nicht anerkannt wurde, welches nur vom »Ehrsamen Handtwerck der Stainmetzen in der hochlöbl. Statt Dresden« spricht. Uebrigens unterzeichnet das Dresdener Handwerk auch nicht immer als »Haupthütte«, sondern oft nur als »Handwerk«. Einen Nutzen scheint Rochlitz aus seiner Abhängigkeit von Dresden auch nicht gehabt zu haben; eher könnte man das Gegentheil behaupten. Wenn sich Rochlitz in seinen Streitfällen an Dresden wandte, verhielt sich letzteres ziemlich kühl; das sehen wir z. B. aus dem Streit mit Kappe. In einem Fall verhielt sich Dresden sogar fast feindselig, zum Mindesten ungerecht: das Rochlitzer Hüttengericht hatte 1675 einen Meister Junghans wegen verweigerten Gehorsams für unredlich sprechen müssen. Ohne dass es in Rochlitz Jemand ahnte, begab sich der Verurtheilte nach Dresden, wo er die ganze Angelegenheit falsch und natürlich zu seinen Gunsten darstellte. Die Haupthütte hob nun sofort auf Grund der fragwürdigen Aussagen des Schuldigen das Rochlitzer Urtheil auf und ermahnte die Unterhütte, den neuen Spruch

---

[8]) Da 1725 die Strassburger Haupthütte verlangt, die Rochlitzer sollten sie »wie es ordnung ausweißet allezeit für Ihren obersten Richter erkennen« und ihr »Treu und holdt sein«, ausserdem als Zeichen des Gehorsams einen jährlichen Tribut schicken, so kann man kaum annehmen, dass Dresden in Strassburg wirklich als Haupthütte galt. Uebrigens scheint die Dresdener Hütte im 17. Jahrhundert verhältnissmässig ziemlich schwach gewesen zu sein: 1665 machte in Dresden Joh. Georg Steinbeck sein Meisterstück. »Weilen aber in Dresden kein Meister mehr, so solchem ausschauen beywohnen könnte«, suchte der Landbaumeister J. A. Eckhardt »ezliche Land Meister« zur Meisterstücksschau zu erlangen, wesshalb er sich in dieser Sache nach Rochlitz wandte.

[9]) Strassburg mahnte die Rochlitzer Hütte 1764 — allerdings erfolglos — um den Tribut; 1779 wurde die Forderung wiederholt. Rochlitz sollte alles, was seit 1725 fällig gewesen war an jährlicher Beisteuer (1 Böhmisch = 9 Kreuzer: 8 fl. 6 kr.) nachzahlen, ausserdem sollte es »den dritten Theil an den von eingekauften und gemachten Steinmetzen bezogenen Gebühren übermachen«. Drohend schrieben die Strassburger, die Rochlitzer Herren »werden diesen so billig als rechtmässigen Begehren nicht nur nicht entsprechen, sondern demselben ohnverweilt Folge leisten und die Entrichtung solcher Gebühren künftighin nicht mehr bis zu unsern Ermahnungen anstehen lassen, damit wir nicht in Fall kommen möchten, mit mehreren Unkosten uns dessen habhaft zu machen«.

anzuerkennen. Darüber waren die Rochlitzer äusserst aufgebracht und sie überschickten der Haupthütte einen eingehenden Bericht über den wahren Sachverhalt. Daraufhin musste die Haupthütte freilich ihr eigenes Urtheil aufheben und dasjenige der Unterhütte anerkennen. Das merkwürdige Verhalten Dresdens gegenüber der Rochlitzer Hütte in diesem Fall scheint aber auf letztere einen derartigen Eindruck gemacht zu haben, dass sie von da ab nichts mehr mit Dresden zu thun haben wollte. Es ist wenigstens auffällig, dass sich aus der Zeit nach 1675 kein Schriftstück in Rochlitz erhalten hat, welches auf einen weiteren engen Verkehr der beiden Hütten deutete. Bald darauf, 1704, bekam Rochlitz überhaupt vom Kurfürsten neue Sonderartikel, die Dresden nicht mit betrafen. Nachdem sich nämlich die Rochlitzer Steinmetzen von den Maurern getrennt hatten, suchten letztere selbst einen Steinbruch zu erwerben; 1696 überliess ihnen der Staat auch wirklich eine Bruchstelle. Da die Maurer unter ihrem Obermeister Daniel Eckardt nun allerhand Steinmetzarbeit fertig stellten, so beschwerte sich die Hütte darüber, und die neuen Artikel regelten 1704 die Angelegenheit dahin, dass die Steinmetzen allein mit »Klippel und Eisen« arbeiten durften, während die Maurer nur einige namhaft gemachte Arbeiten, wozu blos Spitze und Steinaxt gebraucht wurde, anzufertigen berechtigt waren.

Im 18. und 19. Jahrhundert verfiel die Rochlitzer Hütte zusehends. Zwar bekannte sich zu ihr noch mancher Meister ausserhalb Rochlitz, zwar wurde Rochlitz gern und oft besucht von fremden Gesellen, die weit her kamen von der Donau wie vom Rhein, von den Alpen wie vom Meeresstrande — aber die innere Kraft der Hütte war gebrochen. Fürchterliche Kriegsnöthe hatten den Wohlstand von Rochlitz vernichtet, das immer mehr den Charakter eines unbedeutenden Landstädtchens annahm. Immer kecker wagten Störer und Pfuscher die Steinmetzen zu beeinträchtigen, und in langwierigem Zwiste mit solchen Feinden wurde die Ohnmacht der ehrwürdigen Hütte immer offenkundiger. Einen recht merkwürdigen Streit hatten die Steinmetzen 1796—98 mit einem gewissen Simon Hellenberg. Dieser, ein Katholik, aus Oesterreich gebürtig, hatte sich in Wechselburg verheirathet und für seine geschäftlichen Zwecke auf dem Rochlitzer Walde einen bis dahin wüst gelegenen Bruch wieder eingerichtet. Ohne Meister zu sein, gebahrte er sich wie ein solcher, bis ihm die Hütte das Handwerk legte. Da er sich aber um das Verbot nicht kümmerte, sondern sein Wesen nach wie vor trieb, entspann sich ein langer, unerquicklicher Streit. Zum Meister konnte Hellenberg nicht gemacht werden, weil er die Handwerksbedingungen nicht erfüllte, vor Allem aber, weil er Katholik war. Schliesslich trat er in Wechselburg zum Protestantismus über und bewarb sich bei der Hütte um das Meisterrecht. Sein Meisterstück ist allerdings das erbärmlichste unter allen (seit ungefähr 120 Jahren) erhaltenen der Laden: Es stellt ein einfaches Thürgewände dar; die Zeichnung verräth ein auffallendes Ungeschick in der Handhabung des Reisszeuges.

Merkwürdiger Weise bekam in dieser Zeit des ausgeprägten Verfalls das Rochlitzer Steinmetzenhandwerk noch ein kurfürstliches Privileg ertheilt: 1782 wurden die Rochlitzer Steinmetzen in besonderen Schutz genommen gegen

militärische Werbungen mit dem ausdrücklichen Befehl des Landesherrn, sich sofort nach Dresden zu wenden, falls gegen dieses Vorrecht vergangen würde. Dasselbe konnte natürlich in der bald folgenden waffenklirrenden Zeit nicht unangefochten bleiben. Schon 1803 wurde ein Bursch durch Soldatengewalt von seiner Arbeitsstätte abgeführt.

Trotzdem das alte Ansehen der Hütte immer mehr und mehr verblasste, hielten die Steinmetzen in Rochlitz bis tief in unser Jahrhundert herein fest an ihren alten Bräuchen. Ueber die hüttengerichtlichen Zusammenkünfte erfahren wir freilich nur äusserst selten etwas, da nur ganz ausnahmsweise eine schriftliche Aufzeichnung Kunde bringt. So wurde z. B. 1816 am 2. März der Gesell Steinert wegen einer »Ungebühr« von zwölf Steinmetzen und zwei Steinhauern (!) zu »Zwey Scheldworten« verurtheilt, ebenso am 12. Mai desselben Jahres der vom Altgesellen Schlegel angeklagte Gesell Michael, welcher alle Geheimnisse (Gruss etc.) einem Holzschläger verrathen hatte, zu drei Scheltworten und einem »Anschlag zur Handwerckscasse«. Ausserdem musste der Frevler streng geloben, alle Heimlichkeiten und auch diese Gerichtssitzung geheim zu halten. Letzteres ist eine recht merkwürdige Forderung, da dem Gericht auch ein »Amts-Vice-Landrichter und Handwercks-assessor« beiwohnte. Freilich waren die handwerksmässigen Gerichte schon längst gesetzlich verboten. Allmälig büssten dieselben bei den Steinmetzen selbst ihr Ansehen ein. Den Handwerksfrevlern waren sie wohl schon lange eine unliebsame Einrichtung gewesen — und so konnte es geschehen, dass die letzte geheime Sitzung in Rochlitz um die Mitte unseres Jahrhunderts vom Angeklagten selbst der Polizei verrathen wurde, welche das Gericht sprengte. Dasselbe fand statt in der »grünen Tanne«, einem Gasthaus in der Nähe des Rochlitzer Waldes.

Nachdem die Rochlitzer Steinmetzen 1823 neue Innungsartikel von der Regierung bekommen hatten, unterschieden sie sich von anderen Innungen eigentlich nur noch durch das Zeichenvergeben. Aber auch dieser Gebrauch kam bald ab: 1862 buchte das Handwerk die letzten Zeichen.

Mit dem Auflösen des letzten Hüttengerichts, mit dem Aufgeben des Zeichenverleihens verblich der letzte Schimmer der alten Hüttenherrlichkeit. Aber doch hat die Zeit nicht ganz die Erinnerung an dieselbe verwischen können. Weit und breit stehen zahlreiche Bauten, geschaffen von der fleissigen Hand Rochlitzer Steinmetzen. Und selbst die mächtigen, abgeschrotenen Felswände in den Brüchen reden von dem alten Hüttenleben; denn auch sie tragen Zeichen, die vielleicht vor langen Jahren Gesellen, welche weit herbeigezogen waren, in müssiger Stunde zu ihrem Gedächtniss eingruben. Wie in alter Zeit, so schlagen noch heute einzelne Meister ihr Ehrenzeichen an ihren Bauten an und pflegen noch in unserer poesiearmen, nüchternen Zeit liebevoll eine uralte Sitte, die im Dunkel des fernen Mittelalters wurzelt. Möchte den Meistern noch oft Gelegenheit geboten werden, ihr Zeichen an herrlichen Gebäuden anzuschlagen, zu Nutz und Frommen des löblichen Handwerks!

Neue archivalische Forschungen über venezianische Kunst.

Bericht von **Henry Thode.**

Seit kurzer Zeit nimmt unter den venezianischen Gelehrten, welche in dem reichen Archive ihrer Vaterstadt der Entdeckung neuer, die Kunstgeschichte betreffender Dokumente ihre Zeit widmen, Pietro Paoletti di Osvaldo die erste Stelle ein. Als der Erste hat er es sich angelegen sein lassen, eine Anzahl wichtiger Abtheilungen des Archives, vor Allem die Notariatsacten, die Fascikel der Scuole und die Dokumentsammlungen der Kirchen, denen bisher nur in oberflächlicher Weise einzelne Notizen entnommen worden waren, einer gewissenhaften Prüfung zu unterziehen. Die inhaltreichen Resultate dieser langwierigen und mühsamen Arbeit liegen in dem ersten Textbande zu dem von Ongania-Naya herausgegebenen Prachtwerke: »L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia« (1893) vor. Was hier gebracht wird, betrifft die Periode der Uebergangszeit vom gothischen Stil zur Frührenaissance, also etwa von 1420—1460, ist aber nicht auf dieselbe beschränkt, sondern enthält mancherlei Wichtiges auch für die Kenntniss des 14. Jahrhunderts. Ein aussergewöhnlicher Fleiss und eine grosse Gewissenhaftigkeit, verbunden mit einer genauen Kenntniss der ja so schwierig zu beherrschenden älteren kunstgeschichtlichen Litteratur, hat sich in diesen Studien schönster Erfolge zu rühmen — ja man darf sagen, dass diese Publication für die Kenntniss des venezianischen Quattrocento epochemachend ist. Sie bringt das erste Licht in ein bisher herrschendes, fast vollständiges Dunkel. Die Verleger, welche, ihren Traditionen getreu, eine in vortrefflichen Illustrationen aller wichtigeren Monumente bestehende neue Verherrlichung ihrer Heimath planten, haben sich ein grosses Verdienst erworben, als sie bei dieser Gelegenheit Paoletti die merkwürdiger Weise sonst, wie es scheint, verwehrte Möglichkeit, seine urkundlichen Funde zu allgemeiner Kenntniss zu bringen, gewährten. Freilich wurde dadurch der Text zu dem Denkmälerwerke etwas ganz Anderes, als ein derartiger Text gewöhnlich zu sein pflegt. Paoletti sah sich genöthigt, den Dokumenten einen untergeordneten Platz neben der ästhetisch-geschichtlichen Schilderung anzuweisen, da sie aber für ihn die Hauptsache waren, drängten sie sich unwillkürlich zum grossen Theile in die eigentliche Abhandlung ein, und so entstand eine scheinbar willkürliche Aneinanderreihung von Einzel-

studien, die wie der erste Versuch einer Ordnung des übergrossen Materiales, nicht aber wie ein zu übersichtlicher Darstellung gebrachtes Ganzes wirkt.

So reich der Band an wichtigen Mittheilungen ist, so schwer ist seine Benutzung. Eine Studie greift in die andere über, bald wird ein Kunstwerk, bald eine Künstlerfamilie zum Mittelpunkt der Betrachtung genommen — es dauert lange, bis man dem, zudem noch in grossem Folioformat gedruckten Buche gegenüber zu einem Standpunkt gelangt, von dem man seinen Inhalt einigermassen zu überschauen vermag. Paoletti suchte seine Rettung in einem sorgfältig gearbeiteten Register, nach dessen Schema im Sinne einer handlichen, übersichtlichen Dokumentensammlung eigentlich die ganze Veröffentlichung hätte gemacht werden sollen, wäre an die Benutzbarkeit gedacht worden. Ein sonderbares Geschick scheint immer wieder die doch so dringend erforderliche methodische Publication der Sammlung kunstgeschichtlicher Urkunden in den einzelnen Städten Italiens vereiteln zu wollen.

Je mühsamer aber die Durcharbeitung eines Buches wie dieses, um so mehr ist derjenige, welcher sie für seine eigenen Studienzwecke vorgenommen, verpflichtet, Anderen die Arbeit zu erleichtern, indem er die hauptsächlichen Resultate des Werkes in zusammenfassender Weise mittheilt. Dies geschehe hiermit, ohne dass an einzelnen Behauptungen Paoletti's eingehende Kritik geübt werde. Wäre dies letztere doch häufig unmöglich, da nach persönlichen Mittheilungen des Verfassers der hoffentlich in diesem Jahre zu erwartende II. Band, der an neuen urkundlichen Mittheilungen noch bei Weitem reicher zu werden verspricht, manche Ergänzungen und nähere Ausführungen bringen wird. Neben den Funden Paoletti's berücksichtige ich auch die wichtigeren von anderen Forschern gegebenen neuen Mittheilungen, soweit sie hier in Betracht kommen, beschränke mich aber in Hinzufügung von mir selbst gefundener Data thunlichst, da die Publication neuer Dokumente an dieser Stelle viel zu weit führen würde.

Die Erbauer des Dogenpalastes.

Der Beginn des Neubaues des Palazzo ducale im Jahre 1340 ist seit Veröffentlichung des Beschlusses vom 28. December dieses Jahres durch Lorenzi bekannt; wer den grossartigen und eigenthümlichen Plan entworfen, ist aber noch nicht herausgefunden worden. Eine, wie ich nachweisen kann, bis in's 14. Jahrhundert zurückgehende Tradition nennt als Architekten den Filippo Calendario, der, ein Mitverschworener Marino Faliero's, mit diesem den Tod erlitt. Cadorin fand in einem Dokumente einen vor 1354 gestorbenen Pietro Baseggio, »magister prothi palatii nostri novi« genannt, was Zanotto veranlasste, sich denselben noch 1350 als Leiter des Baues zu denken, da in diesem Jahre Calendario nachweislich auf Seereisen unterweges ist, also schwerlich eine so verantwortungsvolle Stellung bekleiden konnte. Cecchetti zuerst fand in den »Grazie« mehrere Angaben über Calendario, bezüglich auf Pflichtfahrten, welche derselbe mit Barken nach dem Lido zu machen hatte — Dokumente, die jüngst von Vittorio Lazzarini (Filippo Calendario, Venezia 1894) in extenso mitgetheilt wurden. Darnach wohnte er zuerst in der Contrada di S. Samuele, dann in

S. Severo und hatte sich um die Stadt verdient gemacht. Nirgends wird er Prothomagister des Palastes genannt. — Ein dritter Name, Henricus, ist erst jüngst aufgetaucht. In einem Aufsatz der Scintilla (Venedig 1891, Nr. 38) wird eine Processverhandlung vom 16. September 1351 bekannt gegeben, bei welcher als Zeuge ein Henricus protomagister palacii auftritt. Den selben fand Paoletti erwähnt gelegentlich einer Terrainausmessung für die Mönche von S. Giovanni e Paolo am 15. Januar 1356 (»prothomagister nostri Comunis«). Er ist vielleicht identisch mit einem in der Mariegola der Scuola della Carità (vor 1344) angeführten Henricus tajapietra, da unter den vielen erhaltenen Namen von Steinmetzen aus dem 14. Jahrhundert sonst kein Henricus vorkommt. Ist einer von diesen drei Meistern der Erbauer des Dogenpalastes gewesen, und welcher? Die Frage ist noch nicht zu beantworten. Scheint es doch, als wären überhaupt mehrere Prothomagister zu gleicher Zeit am Bau angestellt gewesen.

Die Massegne's.

Durch eine von Paoletti aufgefundene Urkunde wird eine von verschiedenen Seiten geäusserte Vermuthung zur Gewissheit erhoben, dass nämlich das grosse Fenster mit seiner Statuenumgebung an der Südseite des Dogenpalastes von Pietro Paolo delle Massegne gefertigt worden ist. Dasselbe, 1404 vollendet, wurde dem Künstler, der sich Sohn des Antonius nennt, schon 1400 am 2. October in Auftrag gegeben. Paoletti bringt ferner dessen Testament vom 14. Mai 1403, aus dem hervorgeht, dass seine Frau Bortolamia aus Bologna stammte, und dass er einen Sohn Antonio hatte, welcher offenbar der 1435 bis 1441 als Bauleiter des Domes in Sebenico thätige Antonius quondam Petri Pauli ist. Der Bruder, Giacomello dalle Massegne, wird in diesem Testament nicht erwähnt, sein Sohn Polo ist der Verfertiger des Grabmales Cavalli († 1386) in S. Giovanni e Paolo und des Grabmales Prendiparte Pico von 1394, das aus S. Francesco di Mirandola ins Museo von Modena gelangt ist. Gemeinsame Arbeiten von Pietro Paolo und Giacomello sind:

1. Das Grabmal des G. C. Giovanni da Legnano im Museo publico zu Bologna (aus S. Domenico) 1383.
2. Der Altaraufsatz von S. Francesco in Bologna zwischen 1388 und 1396.
3. Die Chorschranken in S. Marco zu Venedig 1394.

1399 sind beide am Dom zu Mailand beschäftigt, in demselben Jahre ist Giacomello im Auftrage des Herzogs in Pavia. 1400 wird er wieder in Mailand erwähnt. Damals also ist Pietro Paolo, nach der Paoletti'schen Urkunde, allein nach Venedig zurückgekehrt. Nach Nava (Memorie intorno al duomo di Milano 1854, S. 189) ist Giacomello noch 1417 in Mailand am Leben. — So haben Michele Caffi's Darlegungen über die Massegne's (im Nuovo Archivio Veneto II, S. 181) eine erwünschte Bereicherung erfahren.

Schwierigkeiten bereiten nur die von Orioli im Archivio storico dell' Arte V, S. 390 und 433 gebrachten Angaben über einige Massegne's in Bologna. Da werden nämlich sonst aus venezianischen Urkunden nicht bekannte Mitglieder der Familie Massegne genannt.

1. Petrus quondam magistri Jacobi de Masignis 1383. Am foro dei Mercanti beschäftigt.
2. Petrus Johannis de Masignis, 1383 am foro dei Mercanti beschäftigt. Zweimal angeführt. Ich möchte fast vermuthen, dass unter 1 der Vatername Jacobi falsch ist und Johannis lauten sollte, also dieser Petrus derselbe wie der andere ist, da er mit demselben Künstler hier und dort erwähnt wird, nämlich mit:
3. Johannes quondam Rigutii de Masignis, 1383 am foro dei Mercanti, 1384 am Palazzo dei Notai, 1393 an S. Petronio beschäftigt.
4. Jacobus Petri de Masignis, 1383 am foro dei Mercanti thätig.

Auch diese Massegne's stammen, wie erwähnt wird, aus Venedig. Offenbar haben sie, vielleicht zu gleicher Zeit mit Pietro Paolo und Giacomello nach Bologna gekommen, sich dort dauernd niedergelassen.

Die Celega's.

Schon Michele Caffi hatte darauf hingewiesen, dass dies eine andere Familie als die der Massegne sein müsse. Paoletti bestätigt es. Giacomo Celega beginnt nach der Inschrift 1361 den Bau des Campanile der Frari, sein Sohn Piero Paolo vollendet ihn 1396. Letzterer findet sich als »murarius« in Dokumenten von 1381, 1386, 1390 erwähnt und stirbt 1417 (begraben in S. Giovanni Evangelista). Ein Zimmermann (marangonus) des gleichen Namens wird 1378 genannt. — Zwei weitere Celega's gehören dem 15. Jahrhundert an: ein »Ingegniere de nobili procuratori di S. Marco« Jacopo Celega beginnt 1439 (12. Sept.) den Bau von S. Elena (Cicogna V. 673). Er erscheint aber schon in einer Urkunde von 1425 gelegentlich der Arbeiten eines Marco de Amadeo an der Cà d'oro. 1451 wird seine Wittwe Luchina namhaft gemacht. — Antonio Celega ist unter den sechs Meistern, welche am 19. Juli 1470 ihr Gutachten über die Reparation eines Gewölbes in S. Marco abgeben (Ongania: S. Marco, Documenti 849). Als »Prothomagister« wurde er in einem Testament vom 13. Januar 1463 von Paoletti angeführt gefunden. — Wir haben also auch hier, wie vielfach in der venezianischen Kunstgeschichte, eine durch hundert Jahre thätige Künstlerfamilie.

Die Gruato's.

Erst durch Paoletti wurden wir mit dieser Familie bekannt gemacht, von welcher in dem Zeitraum von 1350—1500 etwa zwanzig Mitglieder genannt werden. Unter denselben treten als Künstler, d. h. tagliapietra, folgende besonders hervor: der aus dem Trevisanischen eingewanderte Leonardo (1353), seine beiden Söhne Domenico (1351—1389 erwähnt) und Niccolò I. (1380—1404 genannt), Domenico's Sohn Francesco I. (1390—1419 genannt), dessen Söhne Leonardo (1402—1443) und Bartolommeo I. (1419—1446), der Sohn Bartolommeo's: Niccolò II. (1457—1486, in welchem Jahre er stirbt), der Sohn des letzteren: der Goldschmied Bartolommeo II. (1486—1490), und ein Giorgio, dessen Vater nicht bekannt ist (1474—1506 genannt). Dieser Giorgio beginnt 1474 mit an S. Zaccaria zu arbeiten und ist in den folgenden Jahren

in S. Chiara thätig. Leider lässt sich bisher kein bestimmtes Monument als Werk eines der Gruato's nachweisen.

Die Tajamonte's.

Bekannt waren bisher nur zwei Meister aus dieser Familie: Domenico und Luca. Paoletti bringt reichliches neues Material, aus dem die Genealogie, wenn auch noch nicht so deutlich wie bei den Gruato's, sich ergibt. Der älteste ist ein Tajamonte murarius, von 1357—1388 erwähnt, der vor 1397 starb. Ein jüngerer desselben Namens erscheint 1422 (1463 wird seine Frau genannt). Domenico, 1426 zuerst erwähnt, arbeitete 1437 mit an der neuen Scuola di S. Marco und wird von Venturi unter den in Ferrara um 1430 arbeitenden Künstlern angeführt (Primordi del Rinascimento a Ferrara). Von den Arbeiten eines (oder zweier?) Martino (1402—1448 genannt) wissen wir nichts. Dagegen ist sein Neffe Luca, Sohn eines Francesco, offenbar ein viel beschäftigter Architekt und Bildhauer gewesen. Er wird zuerst bei dem Bau der Häuser Baseggio beim Hospital der Misericordia 1439, dann wiederholt in Zeugnissen der vierziger Jahre angeführt und erhält 1458 den Auftrag, den Sockel der Fassade von S. Zaccaria, dessen Modell er gemacht, vorzubereiten, ist also damals offenbar der Bauleiter an der Kirche. Schon in demselben Jahre wird aber als Protomagister Antonio di Marco Gambello gewählt. Im April 1459 werden die Rechnungen Luca's erledigt. Sein Name erscheint weiter in Urkunden bis zum Jahre 1466.

Die de Sanctis.

Giovanni de Sanctis, nach dem Grabstein in S. Maria dell' Orto am 7. August 1392 gestorben, ist einer der wenigen Bildhauer des 15. Jahrhunderts, welche seit lange schon dem Namen und einem Werke nach uns bekannt waren. Er fertigte für jene Kirche eine Madonnenstatue, für welche er 1377 150 Dukaten erhielt. Sie steht in einem bisher noch nicht ganz aufgeklärten Zusammenhang mit der als wunderwirkend verehrten, im Garten daselbst um eben jene Zeit gefundenen Madonnenstatue, welche jetzt in der Sacristei der Kirche aufbewahrt wird. Angeblich wäre diese Statue dann an Stelle des Werkes von de Sanctis gebracht worden. Wahrscheinlicher ist es, dass eben jene Statue die von Giovanni geschaffene ist, da das gewöhnlich dem Letzteren zugeschriebene Madonnenrelief über der Thür der Sacristei unverkennbar eine Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist. In dem von Paoletti aufgefundenen Testament des Giovanni vom 9. Juli 1384 wird er der Sohn des verstorbenen maestro Andreolo a Sanctis von S. Severo genannt. Paoletti wirft die Frage auf, ob dies der 1372 in der Capella S. Felice in S. Antonio zu Padua thätige Andreolo sei. In derselben Capelle ist 1376 auch ein Giovanni thätig. — Ein Filippo de Sanctis tagliapietra wird 1334 in einer Urkunde erwähnt. Auch eine Familie von Maurern des gleichen Namens lebte im 15. Jahrhundert in Venedig.

Die beiden Florentiner Pietro di Niccolò und Giovanni di Martino.

Die Künstlerinschrift an dem 1423 gefertigten Grabdenkmal des Dogen Tommaso Mocenigo in S. Giovanni e Paolo, welche die Namen der beiden

Florentiner Bildhauer enthält, ist schon vor Zanotto zu jener (jetzt verborgenen) in Beziehung gesetzt worden, welche an dem nördlichen Eckcapitäl der Loggia des Dogenpalastes nach der Piazzetta zu sich befand und lautete: Duo Soti Florentini incise. Am 27. September 1422 war der Weiterbau des Palastes auf der Piazzettaseite nach Norden bis zu S. Marco beschlossen worden. Der ältere Bau von 1340 reichte nur bis zur 8. Säule, von der Südseite aus gerechnet: jetzt brachte man diese Fassade zum Abschluss. Wer waren jene beiden Florentiner? Auf diese Frage sucht Paoletti eine bestimmtere Antwort zu geben. Indem er als ein drittes Werk der beiden Meister auch die Sculpturen an dem grossen Bogen über dem Mittelfenster oben an der Fassade von S. Marco erfasst, weist er auf die stilistische Verwandtschaft dieser Sculpturen mit der ersten Thüre Ghiberti's (Opfer Isaak's) am Baptisterium von Florenz einerseits und mit der Porta della Mandorla am Florentiner Dom andererseits hin. An letzterem nun hat Niccolò di Piero Lamberti von Arezzo, genannt Pela, gearbeitet, der zugleich auch unter den Mitbewerbern um die Broncethür des Baptisteriums sich befand. Die Beziehungen der venezianischen Sculpturen zu den florentinischen scheinen Paoletti'n nun so innige zu sein, dass er glauben möchte, eben jener Niccolò habe die Leitung der ersteren gehabt und jener Pietro di Niccolò sei ein Sohn des Pela. Diese Vermuthung gewinnt in der That hohe Wahrscheinlichkeit durch den Nachweis, dass ein Pietro tajapiera dito Pela fio de maistro Nicholó 1434 an der Cà d'Oro mitarbeitet. Und weiter: ein Niccolò lapizida de Florentia wird am 11. April 1424 als wohnhaft in der Contrada von S. Salvatore in einem Dokument angeführt. Ist dies Lamberti, und ist auch der nach Gonzati 1436, 1437 und 1443 in S. Antonio zu Padua thätige »Niccolò da Fiorenza taypria« die gleiche Persönlichkeit? — In dem schönen Relief des »Urtheil Salomonis« über dem Capitäl der Florentiner Meister will Paoletti eine andere Hand erkennen, und zwar glaubt er, dass es ausgeführt sei von

Giovanni Rosso von Florenz.

Als Stütze für diese Behauptung dient ihm freilich diesmal keine Urkunde, sondern der stilistische Vergleich mit dem Grabdenkmal Brenzoni in S. Fermo maggiore zu Verona, welches ein bezeichnetes Werk des Meisters ist. Eine schon früher von A. G. Meyer aufgestellte Vermuthung, das Grabmal des Fra Pacifico in den Frari sei eine Arbeit Rosso's, wird von ihm aufgenommen. Doch dürfte die Zusammenstellung der drei, nach meinem Gefühl stilistisch sehr von einander abweichenden Werke wohl eine gewagte sein.

Die Cà d'Oro.

Wichtige Ergänzungen zu den von Cecchetti gegebenen Dokumenten und Giacomo Boni's Ausführungen werden uns in Paoletti's Werk gegeben, ja eine solche Fülle von Künstlernamen, die an dem Wunderbau thätig waren, dass man bei der Durchsicht der urkundlichen Notizen geradezu in Verwirrung geräth. Dass Zuan Bon im Jahre 1422 den Bau übernahm, war bereits bekannt. Es zeigt sich nun, dass er denselben erst 1424 mit seinem Sohne Bartolommeo begonnen hat. Bis zum Jahre 1437 gehen die Zahlungen, und

es tritt uns in der Baugeschichte dieses Palastes zum ersten Male das für das ganze 15. Jahrhundert in Venedig charakteristische Zusammenarbeiten einer grossen Anzahl selbständiger Künstler unter der Direction der eigentlichen Hauptmeister deutlich vor Augen. Die hervorragendsten Meister, die wir hier finden, sind: Marco de Amadio, Stefano Fasan, Matteo dei Revetti aus Mailand, Antonio Bussato, Antonio Foscolo, Gasparino Rosso von Mailand, Giacomo von Como, Giorgio da Como, Frison (auch ein Lombarde) mit mehreren Verwandten, Niccolò Romanello, Cristoforo Orsini von Mailand, Antonio di Martino, Giovanni Benzon, Tommaso di Cristofolo von Florenz, Pietro von Mailand. Als Maler erscheint ein Juan de Franza. Die Arbeiten dieser Steinmetzen sind mit solcher Genauigkeit angegeben, dass sie vielfach noch heute zu constatiren sind, wie denn diese Urkunden von grösster Bedeutung auch für das baugeschichtlich Technische sind. Fast von allen angeführten Künstlern ist es Paoletti gelungen, noch weitere Lebensdata zu finden.

Ueber einige andere Paläste des Uebergangsstiles.

Paoletti stellt die wichtigsten Privatbauten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zusammen und analysirt die ihnen eigenthümlichen Stilelemente. Neue urkundliche Data den von Tassini in seinen »Curiosità veneziane« gegebenen historischen Ausführungen hinzuzufügen, war ihm nur in einigen Fällen möglich. Hervorzuheben ist die neue gesicherte Datirung des Palazzo Corner am Canal grande bei S. Benedetto, der 1445, nicht, wie man bisher glaubte, 1380, errichtet wurde, die Bestimmung des Architekten Pietro da Como als Erbauers des Palazzo Contarini-Seriman bei den Gesuiti (1466) und die genaue zeitliche Angabe des Ankaufes der Casa dei Corner a S. Samuele durch den Herzog Francesco Sforza am 10. Januar 1461. Bezüglich dieser nie über einen Theil des Erdgeschosses hinaus gediehenen Cà del Duca hatte Michele Caffi im Bibliofilo 1890 auf Grund eines Schreibens des Antonio Filarete vom 10. April 1458 die Behauptung aufgestellt: der Entwurf des Palastes sei von diesem Künstler gemacht worden. Paoletti nimmt an, dass Filarete's Schreiben sich auf einen Neubau des von den Sforza vor Erwerbung der Casa Corner besessenen Hauses in S. Polo beziehe, und dass der Architekt der Cà del Duca der florentinische Architekt Benedetto Ferrini gewesen sei, der vom Januar bis zum 14. Juli 1461 im Auftrage des Herzogs sich in Venedig aufhielt und von hier aus in einem Briefe von dem Beginn des Baues meldet. Für Filarete's Mitthätigkeit möchte nach meinem Dafürhalten der von Paoletti in einer Abbildung gegebene Aufriss der Fassade eines venezianischen Palastes sprechen, welcher in einem Tractate des Filarete sich befindet und in seinem Erdgeschoss die deutlichste Analogie mit dem erhaltenen Unterbau der Cà del Duca zeigt.

Giovanni und Bartolommeo Buon.

Die neuen Dokumente über die Thätigkeit der beiden Bono's, Vater und Sohn, an der Cà d'Oro sind oben schon kurz erwähnt worden. Hier seien die weiteren von Paoletti für diese ausgezeichneten Künstler beigebrachten

wichtigen Facta verzeichnet. Zunächst der mit Giovanni am 4. August 1437 abgeschlossene Contract über die Ausführung des Portales der Scuola di S. Marco, von welchem heute noch das Lunettenrelief erhalten ist. Im Jahre 1438 beginnt er zusammen mit Bartolommeo einen Häuserbau beim Hospital S. Maria della Misericordia. In demselben Jahre übernehmen, wie wir schon früher wussten, beide Meister die Porta della Carta am Dogenpalast, mit welcher sie noch 1442 beschäftigt sind. Giovanni setzt 1442 am 25. März sein Testament auf, in welchem er den Wunsch ausspricht, vor S. Maria dell' Orto begraben zu werden. Bald darauf muss er gestorben sein, da am 25. November 1443 sein Sohn Bartholomaeus »quondam ser Johannis« genannt wird. Von Bartolommeo erfahren wir, dass er im Jahre 1448 durch Vermittlung des Maestro Bartolommeo della Cisterna von den Udinesen den Auftrag erhält, die Madonna für ihren Palazzo publico zu machen. 1463 verpflichtet er sich mit einem Pantaleone, die innere Porta della Carta zu bauen, und verspricht am 20. Februar 1464 mit der Arbeit zu beginnen. Sein Testament ist am 8. August 1464 von ihm verfasst worden. Zwischen 1464 und 1467, in welchem Jahre seine Frau Maria Wittwe genannt wird, ist er gestorben. — Jener Bortolamio de Zuambon, welcher nach Paoletti am 3. Mai 1450 für den Bau der grossen Chorcapelle von S. Maria della Carità 100 Dukaten erhält, ist ohne Zweifel auch kein anderer als Bartolommeo Buon, welcher in jener Zeit der berühmteste Baumeister und Bildhauer in Venedig war.

Giacomo di Lazzaro.

Dieser bis jetzt unbekannte Künstler scheint unter den spätgothischen Bildhauern eine angesehene Stellung eingenommen zu haben. Vor 1458 hat er für die Este's in Ferrara die Fassade ihres Palastes restaurirt. In diesem Jahre erhält er den Auftrag, eine Capelle mit einem Altar in der Kathedrale von Chioggia zu errichten: die Zeichnung für dieselbe (v. J. 1471) ist von Paoletti gefunden worden. Sie zeigt noch rein gothische Formen. Der Künstler ist am 23. April 1475 gestorben und in S. Maria del Carmine beigesetzt worden.

S. Maria della Misericordia.

Im Jahre 1412 wurde der Bau der Scuola beschlossen. 1417 entstand die steinerne Brücke in der Nähe. 1434 wurde das Gebäude erweitert. 1441 wird die neue Fassade errichtet. 1458 wird die Holzdecke angefertigt, zu deren Ausführung auch Bartolommeo Buon einen Geldbeitrag gab. Im Anhang gibt Paoletti eine Anzahl Dokumente, welche kleinere Arbeiten an dem Bau betreffen.

Die Kirche und Scuola della Carità.

Auch für diese wurden von Paoletti viele, den Bau und die Ausstattung betreffende urkundliche Nachrichten beigebracht. Es scheint, dass derselbe Pantaleone, welcher mit Bartolommeo Buon an der inneren Porta della Carta thätig war, die Leitung der Arbeiten, von welchen heute nur noch der kleine Porticus im Hof übrig ist, im Jahre 1443 gehabt hat. Der Neubau der Kirche fand ungefähr um 1441 seinen Anfang. Von 1450 bis 1466 wurde, und zwar von Bartolommeo Buon, der Chor erbaut.

Die Kirche und Scuola di S. Giovanni Evangelista.

Die neue Bauthätigkeit beginnt hier im Jahre 1441 mit dem Neubau des Chores der Kirche. Bald folgt die Scuola, welche 1453 vollendet war, 1458 der Porticus der Kirche. 1464 findet eine Reparation der Kirche statt.

S. Stefano.

Sansovino giebt an, die Kirche sei 1325 vollendet worden. Paoletti führt mit Recht aus, dass diese Notiz sich nicht auf den heute bestehenden Bau beziehen könne, der vielmehr in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sein müsse. In dem Testament des Nicolaus Georgii vom 30. Juni 1407 wird eine Summe für die »Reparatur der Kirche« bestimmt. 1430 wird das Kloster erweitert.

S. Zaccaria.

Die älteste Kirche, welche vor 820 begonnen und vermuthlich 827 geweiht wurde, ist 1105 durch eine Feuersbrunst zerstört worden und wurde in den folgenden Jahrzehnten durch einen Neubau ersetzt, welcher dreischiffig war und an der Längsseite einen Porticus aufwies. Sie erhielt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen neuen polygonalen Chorabschluss, der 1444 vollendet gewesen sein muss. Es ist die jetzt neben dem heutigen Chor befindliche Cappella di S. Tarasio, in welcher noch heute die von Antonio da Murano und Giovanni Alemanno angefertigten Schnitzaltäre sich befinden und früher zwei grosse Crucifixe (1444 und 1451 angefertigt) sich befanden. 1455 erhielten Marco und Francesco Cozzi den Auftrag, das Chorgestühl anzufertigen. Da die Kirche selbst aber baufällig geworden, erbaten sich im Jahre 1456 die Nonnen ein Breve von Calixt III., welches ihnen erlaubte, Geld zu sammeln. Die zahlreichen, wichtigen Notizen, welche Paoletti für die Geschichte des Neubaues, der ersten im Stil der Renaissance erbauten Kirche Venedig's, bringt, sind zum grossen Theil einem »Libro de la fabrica de la giexia di S. Zaccaria« entnommen. Die grosse Schwierigkeit, welcher er in der Interpretation der Urkunden begegnete, besteht in der Undeutlichkeit mancher Angaben, so dass im einzelnen Falle schwer zu entscheiden ist, ob es sich um die Anfangs betriebene Restauration der alten Kirche oder den Neubau handelt.

Im Jahre 1458 erhält Luca Tajamonte den Auftrag, den Sockel der Fassade der neuen Kirche herzustellen. Am 8. Mai 1458 wird Antonio di Marco Gambello als protomaestro angestellt. Am 5. Mai wird der Grundstein gelegt. Unter den beschäftigten Künstlern scheint in den nächsten Jahren ein Giovanni Belli mit seinen Söhnen eine hervorragende Stellung einzunehmen. Wer die beiden Reliefs mit den Propheten und Putten, die in die Fassade eingelassen sind, gemacht hat, ist noch nicht festzustellen. Dasjenige links erinnert Paoletti an die Friese des Triumphbogens von Castel Nuovo in Neapel. Als Vermuthung möchte er aufstellen, dass es von Domenico Duca, der seinem Namen nach wahrscheinlich von Lugano stammte, angefertigt sei. Das auf der rechten Seite befindliche möchte er dem mit Auszeichnung genannten Giovanni, genannt Buora, von Osteno, der 1470 in den Rechnungen von S. Zaccaria zuerst erscheint, oder dem Bartolommeo, Sohn des Duca,

zuschreiben. Nur der Stereobat der Fassade ist von Antonio Gambello entworfen, der obere Theil zeigt einen durchaus anderen Stil. Der innere Bau der Kirche ist im Jahre 1474 bis zum Chor vorgeschritten, an welchem ein Ambrogio da Mondelo von Mailand (1477) besonders thätig sich erwiesen zu haben scheint. 1473 ist Antonio Gambello in Istrien abwesend, und in demselben Jahre arbeitet ein Lazzaro di Niccolò, der schon 1459 mit hohem Gehalte angestellt sich findet, an den grossen Archivolten der Kirche. 1476 beginnt die Arbeit an den grossen Capitälen, und zwar sind die hier beschäftigten Meister Zuan Buora, ein Luca und Domenico Duca. Die zweite Säule des Chorumganges wird 1477 errichtet. In diesem Jahre ist Antonio Gambello wieder abwesend und ernennt einen Stellvertreter. Am 26. Februar 1481 wird er als verstorben erwähnt. 1483 am 12. Juni wird Maestro Moro zu seinem Nachfolger ernannt, welcher 1486 den Bau des Chores vollendet. Dieser Moro, von dem man irrthümlicher Weise angenommen, er sei ein Bruder des Pietro Lombardo, hiess nach Paoletti's Entdeckung Mauro de' Cudussis de Lentina Valle Brembana, Civis Bergomi. Paoletti verspricht, Näheres über ihn im zweiten Bande seines Werkes mitzutheilen und schliesst seine Besprechung von S. Zaccaria mit einer kritischen Betrachtung aller der Bautheile, welche unter Antonio Gambello's Leitung ausgeführt worden sind. Ausser den erwähnten wichtigsten Künstlernamen finden sich in den Bauurkunden noch zahlreiche andere, welche hier nicht alle angeführt werden können.

Die Gambello's.

Von Antonio di Marco Gambello, der von 1458—1477 protomaestro des neuen Baues von S. Zaccaria war, ist bei der Besprechung dieser Kirche schon die Rede gewesen. Hier sind die weiteren, auf diesen bedeutenden Künstler bezüglichen, von Paoletti gefundenen Notizen nachzutragen. Zunächst stellt letzterer die Frage auf, ob dieser Antonio vielleicht jener Antonio sei, der 1443—1444 im Santo von Padova als Garzone des Bartolommeo di Domenico arbeitete. 1467—1468 baut er mit an den Fundamenten des neuen Castelles auf dem Lido. 1470, am 19. Juli, gibt er, als einer von sechs Meistern, sein Urtheil über die Reparatur eines Gewölbes in S. Marco ab. (Ongania, S. Marco, Documenti Nr. 849.) 1471, am 29. October, wurde er im Testamente des Dogen Cristoforo Moro bestimmt zum Leiter des noch zu vollendenden Baues von S. Giobbe (Cicogna, Iscrizioni Venete VI, 732). 1473 und 1474 ist er mit Arbeiten für S. Chiara in Milano beschäftigt, unter denen eine Statue Christi über dem Hauptportal, versehen »con la sua scritta«, angeführt wird. Noch 1479 ist er am Leben, da er als Zeuge in einem Testament genannt wird. Am 26. Februar 1481 war seine Frau Wittwe. Nach seinem Hauptwerk wurde er Antonio von S. Zaccaria genannt.

Sein Sohn, der mit ihm an S. Zaccaria beschäftigt war, ist der als Broncegiesser und Medailleur bekannte Vittore Camello, genannt Gambello, gewesen, über dessen Thätigkeit als Meister an der Münze Conte Papadopoli (Archivio Veneto 35, 273) wichtige Dokumente aus den Jahren 1484, 1487, 1506, 1510, 1515 und 1517 beigebracht hat. Im letztgenannten Jahre war

er von einem Aufenthalt in Rom, wohin er vielleicht schon 1515, von Armuth genöthigt, gegangen war, zurückgekehrt. Noch 1523 wird er von Sanuto als »fusore della Zecca« erwähnt. Näheres über den Künstler verspricht der zweite Band Paoletti's. Zwei Brüder: Ruggiero und Briamonte, letzterer »zojelliere«, werden 1500 und 1510 genannt. Briamonte aber auch schon früher: 1481 und 1499. — Ob ein Marco d'Antonio, der 1474 an S. Zaccaria thätig war und 1480 für die Bussola im Grossen Rath ausgeloost wurde, gleichfalls ein Sohn des Gambello war, muss vorläufig dahingestellt bleiben.

Die Holzschnitzer.

Aus der sehr grossen Anzahl der von Paoletti in den Urkunden namhaft gemachten Holzschnitzer, welche eine reiche Thätigkeit in Venedig fanden, seien hier nur Jene hervorgehoben, von denen bedeutende Werke nachzuweisen sind.

Die Moranzone's.

Das älteste, uns bekannte Mitglied dieser Familie ist der 1412 erwähnte Andrea. Derselbe hat drei Söhne: Lorenzo, der 1416 und 1432 als Zeuge genannt wird, Matteo (1443 genannt, 1462 noch am Leben) und Catarinus. Ein Sohn des Matteo war Francesco, in der Contrada di S. Basso angesessen, der von 1443 bis 1471 (Testament) erwähnt wird und 1447 mit dem Maler Michele Giambono zusammen eine Pala für S. Agnese angefertigt hat. Sein Sohn ist ein Giacomo, der 1500 für Udine arbeitet. — Catarinus, welcher im Jahre 1430 verstorben genannt wird, hat 1404 ein Kreuz für die Augustiner von Verruchio in Toscana und die jetzt im Museo Correr befindliche, von Nicolaus Paradixi bemalte Pala für die Kirche Corpus domini angefertigt. Er hat drei Söhne: Andrea, der 1431 ausserhalb Venedigs gestorben ist (sein Sohn heisst Lorenzo), Giacomo, welcher 1440 eine Ancona für S. Anastasia in Verona, 1441 die aus S. Elena stammende, jetzt in der Academie zu Venedig befindliche Altartafel ausgeführt hat und 1441 Andrea Mantegna's Interessen gegen einen Johannes Almericus vertritt, und Gasparinus. Dieser ist der berühmteste Künstler der Familie gewesen. Schon Sansovino erwähnt seine Holzschnitzereien am Altar des hl. Hieronymus in S. Stefano, diejenigen an der Pala des hl. Andreas in S. Giobbe und die Colossalfigur des hl. Christoph in S. Maria dell' Orto. Saccardo's Annahme, er sei identisch mit einem Gasparo Moro und mit dem eben erwähnten Giacomo, weist Paoletti zurück und bringt Daten aus seinem Leben von 1438—1472, in welchem Jahre er verstorben genannt wird. Zugleich weist er darauf hin, dass die Anfertigung jener Statue des Christoph bereits 1429 im Testamente eines Marco Trevisan bestimmt worden war. — Gasparino hat zwei Söhne, einen Vittore, der Schreiber war, und einen Andrea gehabt.

Francesco und Marco di Zampietro Cozzi von Vicenza.

Cicogna ist der Erste gewesen, welcher bemerkte, dass die aus Vicenza stammenden Cozzi's nicht identisch sind mit den gleichfalls in Venedig thätigen Canozzi's aus Lendenara. Das erste grössere Werk, welches sie in Auftrag erhalten haben, war das Chorgestühl für S. Zaccaria, das sie im Jahre 1455

begonnen und 1464 beendigt haben. Marco hat auch für das Parlatojo der Nonnen von S. Zaccaria die Bänke und die Thür (1466) anzufertigen gehabt. 1461 tritt Marco in die Scuola della Carità, Francesco in diejenige von S. Giovanni Evangelista ein. Die äusserlich so sich geltend machende Trennung der Brüder scheint auch bezüglich der Arbeiten eingetreten zu sein, denn das Chorgestühl in den Frari macht Marco allein. Es ist 1468 vollendet. 1474 bis 1477 führt er das Chorgestühl im Chor zu Spilimbergo aus. Am 20. August 1485 ist er gestorben und in der Carità beigesetzt worden. Von Francesco haben wir bisher keine weitere Nachricht. — Der Marco von Vicenza, welcher das von Scalamanzo begonnene Gestühl von S. Stefano im Jahre 1488 vollendet hat, ist ein anderer, als der oben erwähnte.

Die Scalamanzo's.

Im 29. Bande des Archivio veneto S. 193 hat F. Stefani das Dokument publicirt, nach welchem Leonardo Scalamanzo im Jahre 1481 (27. Februar) mit der Ausführung des Chorgestühles in S. Stefano beschäftigt war, welches bis dahin auf Grund der Inschrift dem oben erwähnten Marco von Vicenza zugeschrieben wurde. Paoletti weist nach, dass Leonardo schon 1467 genannt wird und dass er im Jahre 1500 todt war. — Ein anderer Künstler derselben Familie: Niccolò Dimitrij, wurde zuerst von Cecchetti namhaft gemacht (1453 und 1476 in Dokumenten erwähnt). Paoletti gibt weitere Notizen über ihn. Danach erscheint er bereits 1444 als Zeuge in S. Zaccaria, was Paoletti veranlasst, die Vermuthung auszusprechen, er habe mit an den Holzschnitzaltären des Antonio von Murano und Giovanni Alemanno gearbeitet. 1447 wird er für den Söller der Orgel in S. Giovanni Evangelista bezahlt. — Endlich lernen wir auch noch im Jahre 1522 einen Petrus Scalamanzo kennen, der wie Niccolò in der Contrada von S. Lio wohnt, daher vermuthlich dessen Sohn war, gleichfalls Holzschnitzer.

Cristoforo von Ferrara.

Schon in den Stringa'schen Zusätzen zu Sansovino's Venezia wird der Künstler erwähnt als Verfertiger der Holzschnitzereien an einer Altartafel der Vivarini in S. Cosma e Damiano von 1446. Dann wies Seguso in seinem Artikel über Bartolommeo Vivarini im 14. Bande des Archivio veneto darauf hin, dass er den Rahmen für die Altartafel der Muranesen in S. Pantaleone 1444 angefertigt. Paoletti, der ihn in einem Dokument von 1439 erwähnt fand, identificirt ihn mit dem Cristoforo, der nach Finochietti 1438 eine Ancona für den Dom von Ceneda arbeitete.

Lodovico von Forlì,

der Sohn eines Domenico, erscheint in Urkunden vom Jahre 1425—1459. Sein Werk ist die grosse Pala in S. Zaccaria von 1444 laut Inschrift.

Die Ziera's.

Eine Familie von Holzschnitzern, deren erstes uns bekanntes Mitglied ein 1404 schon als verstorben erwähnter Daniele sector lignaminum war. Sein Sohn ist ein Meneghino, der 1467 noch lebt; dessen Sohn ein in der Con-

trada von S. Sofia angesessener Daniele, der 1460 zuerst genannt wird und 1467 stirbt. Daniels Söhne sind ein Cleriker Taddeo und die Holzschnitzer Antonio (1469—1475 genannt) und Girolamo (1470—1485 genannt), beide in S. Felice angesessen. Ein Niccolò Ziera (1443) ist Elfenbeinschnitzer gewesen.

Zahlreiche andere Namen von Steinmetzen, Bildhauern, Maurern, Holzschnitzern, Goldschmieden etc. werden uns von Paoletti mitgetheilt. Da es sich aber hier zumeist nur um Namen handelt, würde eine Anführung derselben an dieser Stelle keinen Zweck haben. Es mag genügen, die wichtigsten von Paoletti gefundenen neuen Thatsachen mitgetheilt und auf die reiche Fundgrube, welche der fleissige venezianische Forscher erschlossen hat, hingewiesen zu haben. Zum Schlusse seien nur noch die von ihm in einer besonderen kleinen Schrift veröffentlichten Dokumente, welche die Malerfamilie der Bellini betreffen, erwähnt! (Raccolta di Documenti inediti per servire alla Storia della Pittura Veneziana nei secoli XV e XVI. Ricerche del Prof. Paoletti Pietro di Osvaldo. Fascicolo 1. J. Bellini. Padova. Prosperini 1894.)

Die Bellini's.

An erster Stelle wird das Testament des Nicoleto Belin vom 11. April 1424 publicirt, in welchem er seine Frau Franceschina, seinen Sohn (den Maler Jacopo) und seine Töchter mit Legaten bedenkt. Jacopo Bellini wird zuerst in einem von seiner Frau Anna in ihrer Schwangerschaft ausgestellten Testament (6. Februar 1429) erwähnt, dann 1437 als Bruder der Scuola di S. Giovanni Evangelista, in welcher er 1441 und 1454 als Decan fungirt, weiter in der Urkunde über die Hinterlassenschaft Giacomello da Fiore's von 1439. 1440 geht er mit dem Maler Donato di ser Giovanni Bragadin einen fünfjährigen Contract auf gemeinsamen Geschäftsbetrieb ein. 1443 (23. August) nimmt er einen Neffen Leonardus q. ser Pauli, für dessen Erziehung er gesorgt, als Gehülfen in seiner Werkstatt an. 1452 stellt er eine Carta commissionis aus, und in demselben Jahre übernimmt er die Anfertigung eines Gonfalone für die Scuola della Carità. 1453 erhält er von der Scuola di S. Giovanni Evangelista, in welcher er die 1421 angeordneten Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente gemalt hatte, 20 Dukaten als Subvention zur Verheirathung seiner Tochter Nicolosia mit Andrea Mantegna. 1456 malt er die Figur des B. Lorenzo Giustiniani für dessen Grabmal in S. Pietro di Castello und 1457 drei Figuren (Petrus, Paulus und eine nicht näher bezeichnete) für die Sala im Palast des Patriarchen. 1459 wird seine Frau Anna in dem Testamente ihrer Mutter Gera, Wittwe von ser branche . . . erwähnt. 1466 werden zwei Leinwandbilder von ihm und zwei andere von Squarzione in der Scuola di S. Marco angeführt. Dieselben Arbeiten findet man in dem von dieser Scuola mit den Malern von Murano: Bartolommeo und Andrea am 10. Januar 1467 abgeschlossenen Contract. 1469 treibt Jacopo eine Schuldforderung ein und lässt sich 1470 »ad probam scribanie littoris S. Nicolai« einschreiben. Kurze Zeit darauf ist er gestorben. In dem Testament seiner Frau Anna vom 25. November 1471 ist er als verstorben erwähnt.

Giovanni Bellini erscheint in den Dokumenten zuerst 1459 als Zeuge.

Der Vertrag mit der Scuola di S. Marco vom 24. April 1470 bezüglich des Gemäldes der Sündfluth, welcher von Molmenti veröffentlicht worden ist, findet einen Nachtrag in einer Urkunde vom 23. Februar 1483, in welcher Bartolommeo Montagna den gleichen, daher von Bellini wohl nicht ausgeführten Auftrag erhält. In einem Briefe eines Antonio di Choradi an seinen Verwandten, den Steinmetz Nicholo Gruatto, vom 18. April 1473 erhält Letzterer den Auftrag, ein kleines Bild mit der Figur Christi bei Lazzaro Bastiani — oder falls dieser nicht mehr am Leben sei — bei Giovanni Bellini zu bestellen. Lazzaro hat das Gemälde gemacht, wie aus einer Notiz vom 25. Juli 1474 hervorgeht. 1484 ist Giovanni in der Scuola di S. Marco und auch in jener von S. Cristoforo dei Mercanti eingeschrieben. 1485, 30. Juli, stellt er seiner Frau Zenevra eine Carta securitatis über ihre Mitgift aus. Am 23. September 1489 macht Zenevra, die als ihren Bruder den Presbyter Franciscus Bocheta namhaft macht, ihr Testament, in welchem sie von einem Sohn Alvigi spricht. Dieser Alvise, Sohn des Giovanni, welcher am 14. December 1498 sein Testament anfertigt, scheint sich dem gelehrten Berufe gewidmet zu haben, da er seinem Neffen Sebastiano »alle seine Bücher« hinterlässt. — Endlich wird der Vertrag, der bezüglich einer »Historia di S. Marco« für die Scuola di S. Marco mit Giovanni Bellini am 4. Juli 1515 abgeschlossen wurde, mitgetheilt. Das betreffende Bild, welches zu vollenden Giovanni durch seinen am 29. November erfolgten Tod verhindert wurde, ist 1526 von seinem Schüler Vittore Belliniano ausgeführt worden. — Eine letzte Notiz vom 16. Mai 1528: ein Madonnenbild Giovanni's mit dem Bildniss des Stifters Marco Hollivier wird, auf Testamentsverordnung des Jeronimo Hollivier, mit einem schönen Rahmen versehen und in S. Maria dell' Orto aufgestellt.

Gentile Bellini, welcher im Testamente seiner Mutter vom 25. November 1471 besonders bedacht wird (nur er und sein Bruder Niccolò, nicht Giovanni, werden darin genannt), hat Zeichnungen gemacht, nach welchen am 21. Juli 1476 der Baumeister Antonio Rizzo verschiedene Arbeiten in der Sala der Scuola di S. Marco auszuführen sich verpflichtet. (Ein interessantes Dokument über die Malereien an der Aussenseite der Scuola ist vom 3. Mai 1482 datirt.) Am 15. Juli 1492 verspricht Gentile als Guardian der Scuola ein grosses Leinwandgemälde für die Kopfwand der Sala. Schon 1469 hat er, wie aus einer Notiz vom 28. August 1501 hervorgeht, den Titel eines »eques und Comes palatinus« von Friedrich III. erhalten. 1504 wird ein neuer Vertrag mit ihm bezüglich des Leinwandgemäldes für die Scuola di S. Marco abgeschlossen, und 1505 liefert er die Zeichnung für ein Pendant zu demselben.

Von anderen Künstlern des Namens Bellini werden ein Juwelier Pietro, Sohn eines Jacopo (1470), ein Maler Francesco (1504) und Giovanni de Belin da Modena (1541) genannt. Endlich erhalten wir folgende Daten über Vittore Belliniano: 1513 erscheint er, »victor pictor fillius quondam ser mathei«, als Zeuge. 1524 erhält er Bezahlung für ein Gemälde, das sich in S. Vito e Modesto befand, am 16. August 1529 macht er sein Testament und ist vor dem 21. December desselben Jahres gestorben.

Bemerkungen zu der „hl. Dreieinigkeit“,

Gemälde in der Art des Hans Baldung in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

Bei der Betrachtung der »heiligen Dreieinigkeit zwischen der Schmerzensmutter und St. Aegidius« in der Basler öffentlichen Kunstsammlung (Nr. 31; mein Verz. d. Gem. Baldung's S. 51) erklärt Herr Stiassny (Kunstchronik N. F. V. Sp. 98/99) dieses Bild für ein authentisches, im Jahre 1510 von Baldung im Auftrage des Aegidius (Gilg) Has ausgeführtes Werk und bemerkt dazu noch Folgendes: »Baldung war demnach in Strassburg noch mit dem Freiburger Rathsherrn Gilg Has bekannt geworden, der auch 1518 auf dem Seitens der Münsterfabrik mit dem Maler abgeschlossenen Leibgedingsvertrag unter den Pflegern erscheint (vgl. H. Schreiber, Das Münster zu Freiburg i. Br., in ‚Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein‘, II. Liefg., Freiburg 1826, Beilage S. 24). Der Titel ‚Obrister‘, den er hier führt, ist wohl gleichbedeutend mit Oberzunftmeister. In einem Streitfalle zwischen dem Stadtrathe und der Metzgerzunft erwähnt das 1494 begonnene ‚Geschichtsbuch von Freiburg‘, das sich auf dem dortigen Archiv befindet, einen Zunftmeister Namens Has (s. Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts- etc. Kunde von Freiburg IV, 454). Ist er mit unserem Hüttenpfleger identisch, so hat ihn seine Zunft nochmals in den Rath gewählt. Denn in der Ueberschrift jenes Predellenbildes heisst Has ‚Plebejus magistratus‘, wie denn sein Familienwappen durch den geschlossenen Stechhelm als bürgerliches gekennzeichnet ist.«

Zunächst sei bemerkt, dass das in Frage stehende Bild in der Kunstsammlung zu Basel überhaupt nicht unter dem Namen »Schäufelein« hängt, sondern in dem Katalog von 1894 — welchen sich Herr Stiassny doch wohl hätte ansehen müssen, ehe er dergleichen schrieb — als »Art des Baldung Grien« aufgezählt wird. Sodann stammt das Bild nicht aus einer Kirche zu Freiburg, wie Herr Stiassny irrig anführt; »es befand sich — wie der Katalog angibt — vielmehr bis 1785 in Mainz; auch das Wappen (Hase von Turnich ?) — das Herr Dr. Daniel Burckhardt bestimmt hat — scheint auf die Rheinlande hinzuweisen«. Die Notiz über den Freiburger Ursprung, welche in letzter Zeit die Runde macht, beruht auf einer Verwechslung Thieme's (H. L. Schäufelein's malerische Thätigkeit, Leipzig 1892). Dr. Daniel Burckhardt schreibt mir darüber Folgendes: »Ich theilte Thieme seiner Zeit mit,

dass die grosse Kreuzigung in Basel (Nr. 34) laut Inventar meines Urur-grossvaters aus Freiburg stamme; von der Trinität weiss ich nur Folgendes: Das Bild war ursprünglich gleichfalls in der Sammlung meines Ururgrossvaters, der es zu Ende des vorigen oder zu Beginn dieses Jahrhunderts an Stiftsschaffner Dienast, einen anderen Basler Sammler, vertauschte. Durch Dienast's Erbin kam das Gemälde an unser Museum. Der erste Besitzer des Bildes machte in seinem Inventar den Vermerk, dass das Gemälde aus Mainz stamme.« Was nun die Autorschaft Baldung's anlangt, so verlohnt es sich nicht, darüber Worte zu verlieren, um so mehr, da die drei, auf dem Bilde angebrachten Monogramme, wie auch schon der Basler Katalog richtig bemerkt, sämmtlich gefälscht sind — das Bild hält der Conservator der Sammlung, wie er mir gütigst mittheilte: »im besten Falle für eine Werkstattarbeit Baldung's«. Seiner Ansicht wird jeder Kenner nur beipflichten können.

Haben wir so bereits in Bezug auf die Autorschaft und die Geschichte des Has'schen Bildes Herrn Stiassny nicht unwesentliche Irrthümer nachgewiesen, so können wir vollends in seinen weiteren Bemerkungen zu diesem Bilde mehrere recht grobe Fehler aufzeigen, welche zweifellos beweisen werden, dass es ihm an der »Akribie des Specialforschers« sehr gebricht. Abgesehen davon, dass ihm die Bedeutung des »Obrister« als Oberstzunftmeister (nicht »Oberzunftmeister«, wie Herr Stiassny sagt) nicht geläufig ist, indem er die Bezeichnungen nur als »wohl« gleichbedeutend anführt, begeht er zunächst einen groben chronologischen Fehler, indem er den zwischen dem Münsterbauherrn und Baldung abgeschlossenen Leibgedingsvertrag in das Jahr 1518 setzt. Hätte sich Herr Stiassny die Mühe genommen, die Freiburger Rathsbesatzungsbücher durchzusehen, so hätte er gesehen, dass im Jahre 1516 Gilg Has, 1517 Jörg Diffel (Teuffel), 1518 Ulrich Wirtner Obristzunftmeister war. Da nun aber erstens Gilg Has in der Urkunde ausdrücklich als »Obrister« bezeichnet wird, zweitens eben dort deutlich steht, dass der erste fällige Zins »uff der hl. dreier König Tag im 1518 Jahre nach datum disz Briefes« ausbezahlt wird — was laut der von H. Schreiber mitgetheilten Hüttenrechnungen auch erfolgt ist —, so ist jede Möglichkeit ausgeschlossen, dass der Leibgedingsvertrag erst 1518 erfolgt sei. Auch versetzt ihn H. Schreiber ja nicht in das Jahr 1518, sondern führt ihn im Anschluss an die auf Baldung bezugnehmenden Hüttenrechnungen der ersten Hälfte des Jahres 1517 auf. Dieser Leibgedingsvertrag ist aber vielmehr zwischen dem 23. Juni 1516, dem Tage, an dem Gilg Has Obristzunftmeister wurde, und dem 22. Juni 1517, an welchem Tage sein Amt an Jörg Diffel überging, geschlossen worden. Da wir aber wissen, dass Baldung sich am 5. Mai 1517 das Bürgerrecht zu Strassburg erwarb, so können wir auch bestimmt sagen, dass der Leibgedingsvertrag zwischen dem 23. Juni 1516 und seiner Uebersiedlung nach Strassburg erfolgt sei. Dass Baldung noch 1517 in Freiburg war, geht ja deutlich aus den von H. Schreiber mitgetheilten Hüttenrechnungen hervor; höchstwahrscheinlich ist der Vertrag am hl. Dreikönigstag 1517 geschlossen worden, daher auch die jeweilige Auszahlung an dem genannten Tage.

Gänzlich verfehlt ist auch der Versuch des Herrn Stiassny, den Gilg Has mit einem Metzgerzunftmeister Namens »Has«, welcher »in einem Streitfalle zwischen dem Stadtrathe und der Metzgerzunft« in dem Geschichtsbuch von Freiburg erwähnt wird, identificiren zu wollen. Herr Stiassny beruft sich einfach auf den von ihm citirten Autor, wobei er aber denselben nicht einmal richtig copirt, denn bei Hartfelder (Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts- etc. Kunde von Freiburg IV, 454) findet sich »Haas« und nicht »Has«. Doch schon Hartfelder hat mit der Schreibung »Haas« einen Irrthum begangen, den Herr Stiassny doch hätte vermeiden können, wenn er die für wissenschaftliches Arbeiten bestehende Regel, nicht abgeleitete Quellenschriften zu benutzen, anstatt sie anderen vorzuhalten, bei seinen eigenen »Studien« beherzigt hätte und anstatt sich mit einer Copie — und noch dazu einer ungenauen — von Hartfelder zu begnügen, auf die Quelle, d. h. das Freiburger Geschichtsbuch, zurückgegangen wäre. Dann hätte Herr Stiassny auch diese schöne Identificirung vermieden; denn in dem »Geschichtsbuch« steht deutlich weder »Haas« (Hartfelder), noch »Has« (Stiassny), sondern »Hans«; Gilg Has hat mit dem Metzger Hans ebenso wenig zu thun, als der Maler Wolgemut mit dem Bierbrauer Nickel Wolgemut von Goslar! Ueber Gilg Has, welcher der Zunft der Maler und nicht derjenigen der Metzger angehörte, bin ich im Stande auf Grund von Forschungen, welche ich auf dem hiesigen Archiv angestellt habe, Folgendes zu veröffentlichen: 1485 kommt er zum ersten Male in der Malerzunft vor; 1491 wurde er laut Bürgerbuch als Bürger von Freiburg aufgenommen und bekleidete laut Rathsbesatzungsbücher bis zu seinem Tode folgende Aemter: 1. Obristzunftmeister: 1513, 1516, 1519; 2. Zunftmeister: 1494, 1497, 1501, 1503, 1507, 1510; 3. Zunftmeisterzusätz: 1491—1493, 1496, 1498—1500, 1502, 1504—1506, 1508, 1509, 1511, 1512, 1514, 1517, 1518; 4. Vierundzwanziger: 1491—1494, 1496—1514, 1516—1519; 5. Pfleger des Kaufhauses: 1506, 1517, 1518; 6. Holzmeister: 1491, 1492, 1494, 1496, 1499—1505, 1508 bis 1512, 1515; 7. »Vberstal« (Thalpfleger): 1500—1505, 1507, 1508, 1510; 8. »Aussburger«: 1514—1519; 9. »Bawmeister« (Bauschauer) 1497, 1498; 10. Bruderhauspfleger: 1504—1515, 1518; 11. Prediger-(Dominicaner-) Klosterpfleger: 1519; 12. Sanct-Nicolaus-Pfleger: 1500—1508; 13. Unser-Frauenbauherr (Münster): 1512—1519. Gilg Has starb laut Steuerbuch zwischen 1519 und 1520.

Freiburg i. Br. *G. v. Térey.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

F. Noack, Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance. Darmstadt 1894, Bergsträsser. 8°. S. 72, IV Taf.

Noack knüpft an einige Elfenbeinreliefs des Darmstädter Museums an, welche Geburtsdarstellungen enthalten. Er gibt einen Ueberblick über die Entwicklungsgeschichte dieses Typus, um die Stellung jener Darmstädter Reliefs in der Entwicklungsreihe festzulegen.

Da er auf 51 Druckseiten die Darstellung der Geburt Christi von den antiken Vorbildern her bis auf Tintoretto, Murillo, ja bis auf Flandrin verfolgt, so musste er sich in der Hauptsache auf die kurze Charakterisirung der Hauptgruppen und Aufzählung der vorhandenen Denkmale beschränken. Dieser Aufgabe ist er mit grossem Fleisse nachgekommen, so dass eine recht dankenswerthe Materialsammlung entstanden ist. Den letzten Endzweck einer solchen Typengeschichte, unbestimmte oder undatirte Werke einzureihen und festzulegen, hat Noack nicht zu verfolgen beabsichtigt. Er beschränkt sich darauf, das Bekannte und Datirte in historischer Reihenfolge vorzuführen und in Beziehung zu einander zu setzen.

Die Geschichte der Geburtsdarstellung in der weströmischen und byzantinischen Kunst ist bereits vom Referenten in einer 1890 erschienenen Arbeit behandelt. Leider ist dieselbe Noack nach seiner Angabe (S. 54) zu spät zugänglich geworden. Auf seine Behauptung, dass die antiken Vorbilder für die Badescene in meiner Arbeit nicht angegeben seien, sei bemerkt, dass sich dieselben dort auf S. 94, 95 zusammengestellt finden. Die Darstellung Noack's über die Geschichte des Geburtstypus in dieser Periode deckt sich in allen wesentlichen Punkten mit meiner Darstellung. Nachzutragen wäre hier nur das, S. 19 abgebildete, allerdings belanglose Relief im Centralmuseum zu Athen und das wichtige Relief vom Deckel des Etschmiadzin-Evangeliars, das den von mir gegebenen Entwicklungsgang bestätigt und bereits von Strzygowski (Etschmiadzin-Evangeliar, S. 45) mit einigen ergänzenden Notizen in denselben eingereiht wurde.

Ueber die mittelalterliche Entwicklung des Typus geht Noack kurz hinweg. Er begnügt sich, unter Aufzählung der betreffenden Monumente mit der Feststellung, dass der Bilderschatz von Ostrom »mehr oder minder« herrschend

wurde. Eingehender verweilt er bei der Umformung des Typus in der toscanischen Schule, sucht für die betreffende Darstellung Ghiberti's an dessen erster Baptisteriumsthür französischen Einfluss nachzuweisen (S. 13) und schliesst, da der Typus der Geburt Christi, mit Beibehaltung der Badescene im Quattrocento allmälig verschwindet, mit Besprechung einiger Frescobilder der »Geburt Mariä«. Die Gründe, warum die Renaissance an Stelle der althergebrachten »Geburt« die Anbetung des Kindes, entweder durch die Madonna oder durch die Hirten setzt, werden nicht erörtert. Eine Uebersicht über die Geburtsbilder in der deutschen und französischen Kunst macht den Beschluss. *M. Sch.*

Architektur.

Diego Sant' Ambrogio, Il Castello di Pandino, Illustrazione artistica. Milano, Calzolari e Ferrario. gr. 8°. Mit 22 Lichtdrucktafeln.

Den drei, im Verein mit L. Beltrami und C. Fumagalli veröffentlichten Bänden der Reminiscenze di storia d'arte nel suburbio della città di Milano, der Publication über die Denkmäler von Castiglione d'Olona und der Monographie über Carpiano, Vigano Certosino und Selvanesco lässt, der unermüdliche Verfasser nun im selben Format und mit Lichtdrucken der gleichen Kunstanstalt ausgestattet die vorliegende Arbeit über eines der besterhaltenen mittelalterlichen Castelle aus der Umgebung von Mailand folgen. In den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts durch den mächtigen Tyrannen der Stadt, Bernabò Visconti, oder vielmehr dessen Gemahlin, die hochstrebende Beatrice della Scala mit dem Beinamen Regina, gegründet, besteht die Bedeutung des Baues heute für uns darin, dass er sich nicht nur in seiner ursprünglichen Grundrissanlage mit den mächtigen vier Eckthürmen, sondern auch in seiner gleichzeitigen decorativ-malerischen Ausschmückung erhalten hat, während dagegen die übrigen visconteischen Burgen, wie Angera, Binasco, Sant' Angelo und selbst die Castelle von Pavia und Mailand in den nachfolgenden Zeiten der Sforza, wie später unter der spanischen Herrschaft so bedeutenden Umänderungen unterworfen wurden, dass sie darüber ihrer ursprünglichen Anlage, geschweige denn ihrer Ausschmückung verlustig wurden. Der Grund dieser günstigen Sachlage ist in dem Umstande zu suchen, dass das Kastell von Pandino beim Tode Regina's della Scala 1384 und bei der Gefangennahme und Absetzung ihres Gatten Bernabò Visconti im folgenden Jahre nicht ganz vollendet war, so dass es nicht zu einem Castell oder einer Festung der herrschenden Tyrannenfamilie erhoben wurde, vielmehr als Lehen in den Besitz von verschiedenen mit dieser verbündeten Familien, zuerst der Sanseverino, dann der Benzoni, kam. Aus der Epoche der Sforza datirt bloss die Anfügung der Thorthürme mit ihren Machicoulis, Zinnen und Zugbrücke, während der Hof mit seiner charakteristischen Pfeilerhalle unberührt blieb, und noch heute in seiner ursprünglichen Form fortbesteht. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts befindet sich Pandino als Lehen im Besitz der Familie D'Adda, die es seit jeher pietätvoll in seinem alten Zustand bewahrte und bei einer in den jüngsten Tagen nothwendig gewordenen Restauration namentlich auch dafür Sorge trug,

dass die malerische Decoration der Wände mit grossen Vierpässen unberührt blieb. Sie ist es, die die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes am meisten auf sich zieht, — wie sie denn auch schon vor längerer Zeit L. Beltrami Veranlassung zu einem Vergleich mit dem Fussboden des Domes zu Mailand bot und ihn bestimmte, auch die Entwürfe zu demselben in das 14. Jahrhundert zu setzen. Der Text Sant' Ambrogio's bietet dem Geschichtsfreunde interessante Nachrichten über die Schicksale des in Rede stehenden Baudenkmals, und die gelungenen Lichtdrucke des Verlegers zaubern namentlich dem Architekten das Bild eines mächtigen, harmonisch durchgebildeten ländlichen Herrensitzes vom Ende des 14. Jahrhunderts in seltener Erhaltung vor die Augen.

C. v. F.

Malerei.

Paul Durrieu, L'Origine du manuscrit célèbre dit le Psautier d'Utrecht. Paris, Ernest Leroux, 1895. (Extrait des »Mélanges Julien Havet«.)

Uns, die wir uns mit der Geschichte frühmittelalterlicher Malerei beschäftigen, wird oft die künstlerische Sterilität dieser Periode entgegen gehalten; wir pflegen dann in erster Linie auf den Utrechtpsalter hinzuweisen — ein Argument, das fast nie seinen Zweck verfehlt. Es müsste allerdings ein ungewöhnlich stumpfer Geist sein, dem der hohe künstlerische Reiz jener Handschrift mit ihren eigenartigen, figurenreichen Compositionen entgehen könnte. Die Kühnheit der Bewegungen, der Ernst des Wollens und die Fähigkeit, das Gewollte, wenn auch in übertriebener Weise, zum Ausdruck zu bringen, hebt den Psalter weit über seine künstlerische Umgebung hinaus.

Doch — haben wir das Recht, von seiner künstlerischen Umgebung zu reden? Wissen wir, wann die Handschrift entstanden ist, welchem Lande sie entstammt? Der Psalter ist von der Kunstgeschichte nicht vernachlässigt worden, es sind über ihn Abhandlungen, ja Bücher geschrieben worden, insbesondere hat Anton Springer in höchst geistreicher Weise das eigenartige Gesetz der Composition der einzelnen Bilder dargelegt, aber jene Frage ist bis vor wenigen Jahren ihrer Beantwortung nicht wesentlich näher geführt worden. Man war schliesslich dahin übereingekommen, den Psalter als ein Werk englischer Kunst des 9. Jahrhunderts anzusehen.

Zwei Forscher, ein Deutscher und ein Franzose, haben dann unabhängig von einander zwei im Resultat übereinstimmende Arbeiten veröffentlicht, die uns die Handschrift plötzlich in einem ganz neuen Lichte zeigen: Adolph Goldschmidt im Repertorium, Jahrgang 1892, S. 156 ff., Paul Durrieu in den Mélanges Julien Havet, Paris 1895, S. 639 ff.

Goldschmidt gebührt die Priorität, aber ich glaube nicht fehlzugehen in der Annahme, dass er hierauf weniger Werth legen wird, als auf den Umstand, dass Durrieu, der seine Arbeit nicht kannte, der einen wesentlich anderen Forschungsweg verfolgt hat, dann doch zu einem Resultat gelangte, das er fast genau mit denselben Worten formulirt, wie es Goldschmidt drei Jahre vorher gethan hatte.

Durrieu's Darlegungen lassen sich etwa in folgender Weise zusammenfassen:

Wir wissen über die Geschichte des Utrechtpsalters nur, dass er im Beginn des 17. Jahrhunderts Sir Robert Cotton gehörte, dass er aus dessen Besitz auf unbekannte Weise verschwand, um dann schliesslich in der Utrechter Bibliothek eine bleibende Stätte zu finden. Nach dem Charakter der Schrift kann der Psalter nicht älter als aus dem 8. Jahrhundert und nicht jünger als aus dem 9. Jahrhundert sein. Der Charakter des einen Initials erinnert wohl an die angelsächsische Ornamentik, aber nur in derselben Weise, wie die Initialen gewisser fränkischer Schreibschulen in karolingischer Zeit. Der Stil der Zeichnungen ist als angelsächsisch bezeichnet worden; es lassen sich aber als Beweisstücke nur Handschriften anführen, die aus dem 11., frühestens aus dem 10. Jahrhundert stammen, die jedenfalls wesentlich jünger sind als der Psalter. Sie haben ihre Geltung als Beweisstücke nur so lange, als sich nicht andere Handschriften nachweisen lassen, die, dem Psalter zeitlich näher stehend, einen ihm in gleicher Weise wie jene englischen Handschriften oder vielmehr in höherer Weise ähnlichen Stilcharakter besitzen; in höherer Weise, denn die Aehnlichkeit jener angelsächsischen Handschriften ist nach Durrieu nur eine scheinbare, für das geschultere Auge verschwindende.

So hat Durrieu mit den bisher geltenden Urtheilen und Vorurtheilen tabula rasa gemacht und geht dann daran, gestützt auf eine Untersuchung von Schrift, Initial, Zeichnungsstil, seine eigene Hypothese aufzubauen.

Zunächst die Schrift. Der Text ist in Capitalis Rustica, die Ueber- und Unterschriften sind in Uncialen. Diese letzteren zeigen eine Eigenheit, die ganz minutiöser Natur ist, aber doch genügt, um der Schrift einen localen Charakter zu geben. Der linke Schrägbalken des A ist ein feiner, bis zur Schriftlinie gehender gerader Strich, von dessen Mitte etwa ein zweiter feiner, gerader Strich in der Richtung nach rechts oben zu dem rechten Schrägbalken hinübergeht. Durrieu hat hierfür den technischen Ausdruck »A triangulaire« geschaffen. — Ferner zeigen die senkrechten Grundstriche des I, F, P, Q unterhalb der Schriftlinie eine feine senkrechte Verlängerung der linken Seite. Beide Eigenthümlichkeiten lassen sich in den Handschriften der Schulen von Reims und Metz nachweisen.

Das Entstehungsgebiet wird noch beschränkter durch eine Prüfung des einzigen Initials »A« des Psalters: er ist vollkommen im Charakter der Schule von Reims.

Prüfen wir gar den Stil der Zeichnungen, so brauchen wir nicht mehr von einem Schulcharakter zu reden, wir können ein bestimmtes Manuscript nennen, mit dem der Psalter auf das engste zusammengehört: es ist das Evangeliar in der Stadtbibliothek von Épernay, das laut den Dedicationsversen auf Anordnung des Erzbischofs Ebo von Reims (816—845) in dessen Diöcese in dem Kloster Hautvillers angefertigt wurde. Und hiermit haben wir die Kenntniss von Entstehungszeit und Entstehungsgebiet des Utrechtpsalters gewonnen.

Die stilistische Vergleichung der beiden Handschriften wird in der Arbeit

Durrieu's durch zwei Tafeln geschickt zusammengestellter Abbildungen unterstützt, die noch beredter sind als seine Worte; aber trotzdem dürfte es Manchem zu weitgehend erscheinen, wenn der Verfasser von dem Ebo-Evangeliar sagt: il est impossible vraiment de ne pas reconnaître le style, j'oserais presque dire, pour certains endroits, la main même de l'auteur des illustrations du Psautier d'Utrecht.

Das kann für sehr kühn gelten, selbst in dieser vorsichtigen Form; aber drei Jahre vor Durrieu hatte Goldschmidt dieselbe Kühnheit gehabt. Ich führe seine Worte an, um von vornherein über die Identität des Forschungsresultats der beiden Gelehrten keinen Zweifel zu lassen:

»Man wird wohl nicht zu weit gehen, in den Illustratoren der beiden Handschriften dieselbe Persönlichkeit zu sehen, unter allen Umständen aber muss die Thätigkeit beider durch dasselbe Kloster oder eine gemeinsame Schule eng mit einander verbunden gewesen sein« (S. 159).

Goldschmidt ist zu seinem Resultat ausschliesslich durch Prüfung des Stiles der Zeichnungen gelangt. Aber in dieser Hinsicht ist dafür auch die Perspective, die er uns eröffnet, bei ihm eine viel weitere. Ausser dem Ebo-Evangeliar wird hier eine ganze Gruppe von Handschriften aufgeführt, die ihrem künstlerischen Charakter nach mit dem Utrechtpsalter zusammengehört. Derselben Hand, wie das Ebo-Evangeliar, wird der sogenannte »Psalter des Grafen Heinrich« in Troyes zugeschrieben; die Technik ist hier dieselbe wie in dem Evangeliar, das Compositionsgesetz dasselbe wie im Utrechtpsalter.

Das Kloster Hautvillers erscheint Goldschmidt als der Mittelpunkt dieser Schule, deren Wirkungen in der Zeit nach Ebo fortdauerten. Von hierher gehörenden Handschriften aus der Zeit von Ebo's Nachfolger Hincmar (845 bis 882) führt Goldschmidt in erster Linie das Evangeliar in der Stadtbibliothek von Reims an, das von dem Bischof dem Kloster St. Theodorici seiner Diöcese gewidmet ist (Durrieu sagt von dem Manuscript: totalement ignoré des historiens de l'art); ferner zwei bekannte Pariser Handschriften, das Loisel-Evangeliar und das Evangeliar von Blois, die beide auch früher nach ihrem Stilcharakter der Schule von Reims zugezählt wurden und die auch, ebenso wie das Reimser Evangeliar, von Durrieu unter den Handschriften aufgeführt werden, die ihrem Schriftcharakter nach mit dem Utrechtpsalter zusammengehören. Als vierte Handschrift dieser jüngeren Gruppe führt dann Goldschmidt den Douce-Psalter in Oxford an [1]).

Die Hincmar-Gruppe bezeichnet Goldschmidt als eine rohere Fortsetzung des Stiles der Ebo-Gruppe. Unter dem Einflusse des gleichen Stilcentrums ist nach ihm ein Evangelistar entstanden, von dem sich ein Fragment in der Düsseldorfer Landesbibliothek erhalten hat.

Von der bekannten Gruppe von Elfenbeinsculpturen, die zweifellos eine gewisse Verwandtschaft in Composition und Stil mit dem Utrechtpsalter zeigen,

---

[1]) Durrieu (S. 652, Anm. 2) rechnet das Evangeliar der Wiener Schatzkammer zu der Reimser Schule. Stilistisch noch näher scheint mir dieser Schule das Aachener Evangeliar zu stehen.

führt Goldschmidt jenes an, welches in den Deckel des vermuthlich der Schule von Corbie angehörenden Psalters Karl's des Kahlen eingefügt ist. Er nimmt auch für diese Sculptur die Entstehung in der Corbie benachbarten Diöcese von Reims an [2]).

Für den Kunsthistoriker wird anregender zweifellos die Darlegung Goldschmidt's sein. Aber anderseits hat die Forschung Durrieu's einen Vorzug: erweist sich seine Behauptung von der localen Beschränkung jener Schrifteigenthümlichkeiten als zweifellos richtig, so kann auch an der Entstehung des Utrechtpsalters in der Diöcese von Reims nicht mehr gezweifelt werden.

Aber auch dann dürften wir nicht am Ende, vielmehr am Beginn der vom Utrechtpsalter ausgehenden Forschung stehen. Durrieu nimmt nach meiner Ansicht die Verwandtschaft des Stiles des Utrechtpsalters mit den angelsächsischen Handschriften etwas leicht. Den meisten dürfte auch fernerhin der Utrechtpsalter als der Vorläufer jener späteren, uns bisher bekannten Handschriften gelten, wobei es sogar erstaunlich ist, dass sich trotz der dazwischen liegenden anderthalb bis zwei Jahrhunderte gewisse Eigenthümlichkeiten fast unverändert erhalten haben.

Nun ist doch vermuthlich der angelsächsische Federzeichnungsstil allmählich aus dem halb ornamentalen Figurenstil der irischen Kunst hervorgewachsen. Man vergleiche, um sich hiervon zu überzeugen, den Evangelisten Marcus in den Canterbury-Gospels in London (Ms. Royal E VI; Abbildung bei Westwood), die in der Publication der Palaeographical Society in das 8. Jahrhundert gesetzt werden. Der Mann, der diese Figur gezeichnet hat, brauchte nur noch an die richtige Vorlage zu kommen, um Bilder nicht von der künstlerischen Höhe, wohl aber von dem Stile des Utrechtpsalters zu entwerfen.

Die Frage wird noch verwickelter durch folgenden Umstand: von dem Utrechtpsalter existiren drei direct abhängige Handschriften, Copien oder Copien von Copien: die Pariser Handschrift Ms. lat. 8846, der Londoner Psalter, Harley 603, der Eadwin-Psalter in Cambridge, Trinity-College, der vermuthlich um 1120 in Canterbury hergestellt ist. Der Harleianpsalter galt bisher zumeist als in England entstanden, wie Durrieu meint, ohne Grund. Zweifellos ist dieses beim Eadwin-Psalter; also im Beginn des 12. Jahrhunderts wird in Canterbury der Utrechtpsalter oder eine Copie des Utrechtpsalters copirt.

Wenn wir dieses alles zusammenhalten, wenn wir ferner bedenken, wie die von Goldschmidt nachgewiesene, von dem Utrechtpsalter und dem Ebo-Evangeliar ausgehende Stilrichtung auf dem Continent sich rasch vergröbert und verflacht, so wird uns dieselbe hier als importirt gelten, als autochthon dort, wo sich gewisse Vorläufer nachweisen lassen, wo sich an sie die ganze weitere Entwicklung anschliesst.

---

[2]) Vgl. auch, was Leitschuh, Gesch. der karol. Malerei, 1894, S. 325 ff. von dem Goldrelief des Deckels des (vermuthlich auch aus Corbie stammenden) Codex aureus in München sagt; ein Elfenbeinrelief dieser Gruppe ist bei der Auction Spitzer von dem Berliner Museum erworben.

Ist der Utrechtpsalter also wirklich in der Diöcese Reims entstanden, so dürfte der Urheber der Illustrationen wohl zu jenen Künstlern gehören, die Ebo nach dem Zeugniss des Flodoardus (Hist. Remens. eccl. II, 19) aus aller Welt herbeizog — er dürfte wohl ein Angelsachse gewesen sein.

Ich glaube, wir haben allen Grund, dem Fortgang der Forschung mit Interesse entgegenzusehen. Durrieu kündigt uns eine Specialuntersuchung über die Schreibschule von Reims und Metz an [3]). Goldschmidt schliesst seinen Aufsatz mit der Frage, auf welchem Boden die von ihm gekennzeichnete Reimser Schule in Stil und Auffassung erwachsen ist; über seinem Aufsatz steht eine I — auch das ist ein Versprechen, das er einzulösen hat. Hoffen wir, dass auch diese künftigen Studien der beiden Autoren sich ebenso schön ergänzen, wie die hier besprochenen. *Richard Stettiner.*

Carlo Fumagalli, Il Castello di Malpaga e le sue pitture. Milano 1895, Stabil. Calzolari e Ferrario. gr. 8°. 25 Lichtdrucktafeln mit 18 S. Text.

Der Verfasser hat in dem vorstehenden Werke die photographischen Ansichten vereinigt, die er als Amateur von der Lieblingsresidenz Bartolommeo Colleone's, des bekannten venezianischen Condottiere, aufnahm, und begleitet sie mit einem kurzen orientirenden Texte. Das Schloss, von Treviglio oder Bergamo in einer Stunde erreichbar, ist seit 1858 im Besitz des Grafen Fr. Roncalli, der es in dem Zustande, in dem er es erwarb, erhält. Wem es vor 1450, als es in den Besitz der Venezianer gelangte, gehört habe, ist nicht ermittelt; im Jahre 1456 kaufte es ihnen Bart. Colleoni sammt den dazu gehörigen Ländereien um 100 Goldducaten ab. Das mittelalterliche Castell, dessen Ursprung etwa in den Beginn des 14. Jahrhunderts zurückgeht, ist noch von seinem Burggraben umgeben und bewahrt seine Zinnen, seinen Thurm, seine Zugbrücke in ursprünglicher Anlage. Rings um das Quadrat dieser letzteren wurden jedoch von dem neuen Besitzer Colleone Anbauten angebracht, um das Ganze zu einer ländlichen Residenz umzugestalten, wodurch es selbstverständlich seines streng festungsartigen Charakters verlustig ward. Dies entsprach aber den Absichten des Bauherrn, der ja, wie bekannt, hier bis zu seinem 1475 erfolgten Tode eine der glänzendsten Hofhaltungen Oberitaliens entfaltete und den Besuch von Königen und Fürsten wie, Christian I. von Dänemark, Borso d'Este; Aless. Sforza u. a. m., empfing. Den Glanzpunkt der gesammten Anlage bildet der an drei Seiten von, auf kurzen Rundpfeilern ruhenden, weitgespannten rundbogigen Arcaden umgebene Hof, um den sich die Wohngemächer, darunter der grosse Bankettsaal, gruppiren, der mit Wandbildern geschmückt ist. Diese, wie auch die malerische Ausschmückung der Wände und Arcadenlaibungen des Hofes datiren aber erst aus der Zeit nach dem Tode Colleone's, ja erst aus dem 16. Jahrhundert. — Diese Ausschmückung, die sich auch in dem Obergeschoss des Arcadenhofes wiederholt, besteht an den Arcadenlaibungen aus Blumenranken, in deren Ge-

[3]) Eine interessante Studie über die Bibliothek zu S. Remigius in Reims findet sich in dem Buche von Th. Gottlieb: Ueber mittelalterliche Bibliotheken, 1890, S. 338 ff.

winden nackte Putten und weibliche Halbfiguren angebracht sind, an den Wänden theilweise aus geometrischen Ornamentfeldern mit Wappen und Imprese des Eigenthümers, theilweise aus figürlichen Darstellungen eines unbekannten Künstlers (fast ganz verblichene grosse Freske der Uebergabe des Commandostabs an Colleone durch den Dogen Malipiero vor dem Hauptportal von S. Marco; Schlacht gegen die Mailänder vor Bergamo; eine zweite Schlacht gegen die Florentiner; Uebersendung des Commandostabes an Colleoni durch Pius II.; Verkündigung und Gottvater, Kreuzigung Christi u. a. m.). Wichtiger sind die Wandbilder der Säle, namentlich die sechs des grossen Bankettsaals, im Auftrag des Nachfolgers Colleoni's im Besitze des Schlosses, des Grafen Martinengo, an der Stelle früherer Bilder von Girolamo Romanino ausgeführt und Scenen aus dem Besuche Königs Christian von Dänemark bei Colleoni darstellend: Ankunft und Empfang des Königs, Turnier zu seinen Ehren veranstaltet, Gastmahl, Falkenbeize, Prämiirung eines Siegers im Kampfe gegen den dänischen Riesen Candia, Abreise des Königs. Alle diese Arbeiten Romanino's zeichnen sich bei ziemlich wirrer, naturalistischer Composition durch grosse Lebendigkeit der Darstellung, Breite der malerischen Ausführung, sowie ein noch jetzt brillantes Colorit aus und geben eine Menge höchst interessanter Details des Lebens, des Costüms, der Bewaffnung jener Zeit wieder. Namentlich sind auch die landschaftlichen Hintergründe mit grosser Meisterschaft flott und breit hingeworfen. Die Erhaltung des interessanten Cyclus scheint, nach den photographischen Reproductionen zu urtheilen, eine vortreffliche, so dass wir in diesen Bildern eines der werthvollsten Beispiele streng realistischer historischer Malerei besitzen, das sich aus dem Cinquecento erhalten hat.

C. v. F.

Graphische Künste.

Internationale Chalkographische Gesellschaft. 1894. Die Holzschnitte des Meisters J. B. mit dem Vogel, von **F. Lippmann.**

So reich die Geschichte des italienischen Kupferstiches und Holzschnittes an interessanten künstlerischen Problemen ist, so hat sie doch verhältnissmässig wenige künstlerisch selbstständige und bedeutende Persönlichkeiten aufzuweisen. Nur allzufrüh tritt der Techniker an die Stelle des original schaffenden Künstlers. Der Meister »J. B. mit dem Vogel«, dem Lippmann in richtiger Erkenntniss seiner künstlerischen Bedeutung das vorliegende Heft der Veröffentlichungen der chalkographischen Gesellschaft gewidmet hat, kann als einer dieser selbstständigen »Peintre-graveurs« der italienischen Renaissance betrachtet werden. Gerade aber, weil wir in dem Meister J. B. eine Künstlerindividualität vor uns haben, wäre es sehr erwünscht gewesen, sein gesammtes Werk, also auch die seltenen und mehr noch als die Holzschnitte originalen und originellen Kupferstiche vereinigt zu sehen. Ohne eingehendes Studium der Kupferstiche kann es nicht möglich sein, ein Bild der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters zu gewinnen. Wenn auch diese Beschränkung der Veröffentlichung auf die Holzschnitte allein gewiss durch zwingende Gründe

veranlasst gewesen sein wird, so können wir doch nicht umhin, sie zu bedauern.

Lippmann ist, meiner Ansicht nach, vollständig im Rechte, wenn er die Kreuzigung (2), die in der That in den Formen der Kunstweise Mantegna's noch sehr nahe steht, für den frühesten der uns erhaltenen Holzschnitte des Meisters J. B. ansieht, nicht aber kann ich ihm beistimmen, wenn er dieses Blatt mit den Holzschnitten des Tesauro spirituale (Mailand 1499) in Zusammenhang bringt. Die Holzschnitte des Tesauro zeigen die gewöhnliche, geringe mailändische Arbeit der Zeit, die sich als nüchtern und trocken charakterisiren lässt, mailändisch in allen Einzelheiten der Zeichnung. Die Kreuzigung ist im Vergleich zu den anderen Werken des Meisters J. B. schwach und besonders in der technischen Ausführung wenig bedeutend, aber doch, meiner Ansicht nach, durchaus verschieden von den Holzschnitten des Tesauro. Dort alle Formen flach und leer, hier voll Rundung und Farbe, dort handwerksmässig mechanisch nachgeahmte Formen, hier Lebendigkeit und Frische wenigstens im Streben nach naturwahren Formen.

Mir scheint, dass ein Vergleich der Holzschnitte des Meisters J. B. mit dem Vogel mit dem von Lippmann vor einigen Jahren im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen publicirten Holzschnitt Marcanton's viel näher gelegen hätte. In der Technik allerdings sind die Analogien gering; der Holzschnitt Marcanton's ist vielmehr in Kupferstichmanier als in der Linienführung der echten Holzschnitttechnik ausgeführt, augenscheinlich ein eigenhändiger Versuch des Künstlers selber. Aber in der Zeichnung, in den Stellungen, in der Behandlung der Haare in gedrehten, metallisch festen Strähnen, in der Gewandgebung und in den landschaftlichen Gründen und anderen Einzelheiten ist die Verwandtschaft augenfällig. Die Holzschnitte des Meisters J. B. sind fraglos nicht von dem Künstler selber geschnitten worden, sondern von ganz verschiedenen Holzschneidern ausgeführt. Schon das Holzschneiderzeichen, das wir auf zweien der Blätter neben dem Zeichen des Künstlers finden, müsste uns auf diese Vermuthung führen, wenn uns nicht die grosse Verschiedenheit der technischen Ausführung der Holzschnitte an und für sich unbedingt zwänge, hier eine Arbeitstheilung zwischen Zeichner und Holzschneider anzunehmen. Die Technik der meisten Holzschnitte des Meisters J. B. nähert sich durchaus der venezianischen im Beginne des 16. Jahrhunderts. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie, zum Theil wenigstens, von venezianischen Holzschneidern ausgeführt seien. Ein Meisterwerk, wie z. B. der David (1) kann unmöglich von derselben Hand geschnitten sein wie die Kreuzigung (2) oder Christus am Kreuze (3), mag man auch einen grossen zeitlichen Zwischenraum zwischen diesen Blättern annehmen.

Der Zeichnung und der Technik nach ist die Kreuzigung (2) gewiss die früheste Arbeit des Meisters J. B., dagegen kann ich Lippmann nicht beipflichten, wenn er den Holzschnitt Christus am Kreuze (3) ebenfalls zu den frühesten Blättern des Künstlers rechnet. Die Technik ist sicher spät, in dem weichlichen, flüchtigen Schnitt den bolognesischen Bücherholzschnitten um 1520 durchaus verwandt. (Vgl. z. B. die Holzschnitte in: Leander

Alberti, De viris illustribus ordinis Praedicatorum. Bologna 1517.) Er zeig' auch in der Weichlichkeit und Rundheit der Formen am meisten Verwandtschaft mit dem Clairobscur S. Sebastian, das Lippmann mit Recht ganz spät ansetzt.

Wenn nun aber auch die Holzschnitte technisch sehr grosse Verschiedenheiten unter einander aufweisen, so lassen sie doch in der Zeichnung dieselbe sichere Hand, den gleichen Kunstcharakter deutlich erkennen.

Die Kenntniss des Namens des Meisters J. B. werden wir wohl einem glücklichen Zufalle zu verdanken haben, wenn wir sie je erlangen werden. Wichtiger scheint mir, die Stellung des Meisters in der Kunstgeschichte zu bestimmen, den Kunstkreis zu finden, dem er angehört. Mir scheint nun aber nicht zweifelhaft, in welchem Kunstcentrum wir die Persönlichkeit des Meisters J. B. zu suchen haben: er gehört meiner Ansicht nach ohne Frage in die Schule von Bologna; in der Schule Costa's und Francia's muss er seine künstlerische Ausbildung empfangen haben. In den Formen des nackten Körpers, wie in den Stellungen, in den breiten quadratischen Gesichtern mit dem kindlichen, sentimentalen Ausdrucke, wie besonders deutlich in den Gewändern mit den stark gerundeten, wie aufgeblähten Falten und in der Haarbehandlung und vielen anderen Einzelheiten scheint mir der Charakter der bolognesischen Schule unverkennbar. In den frühen Blättern steht der Meister J. B. den Ferraresen noch näher, später geht er ganz zu Francia's Formengebung über. Ich muss mich hier auf diese Andeutungen beschränken und einer eingehenderen Betrachtung die weiteren Nachweise und Vergleichungen vorbehalten; vielleicht aber genügen selbst diese Hinweise, den Leser zu überzeugen. Eine Gestalt wie z. B. die des Johannes in dem Holzschnitte Christus am Kreuze, müsste meiner Ansicht nach schon allein den bolognesischen, francescen Kunstcharakter des Meisters J. B. mit dem Vogel deutlich erkennen lassen.

Es ist bei einer Publication, wie die der chalkographischen Gesellschaft kaum nöthig hinzuzufügen, dass die Auswahl der Exemplare für die Abbildung mit der grössten Sorgfalt und Sachkenntniss vorgenommen sind und dass die Ausführung der Abbildungen eine durchaus vorzügliche ist. *P. K.*

Internationale Chalkographische Gesellschaft. 1895. Die Sieben Planeten, von **Friedrich Lippmann.**

Die Publicationen der Chalkographischen Gesellschaft haben, wenn auch leider nicht die wünschenswerthe Aufmerksamkeit seitens der Kunstforscher, so doch allerseits die verdiente Anerkennung gefunden. In den letzten Jahren hat der Leiter der Publicationen den ursprünglichen Plan, eine Reihe von wichtigen und seltenen alten Stichen in bestmöglicher Reproduction ohne bestimmten Zusammenhang darzubieten, aufgegeben und begonnen, in jedem Hefte der Veröffentlichung eine bestimmte zusammenhängende Gruppe von Stichen zu veröffentlichen; so die Spielkarten des Meisters E. S., die Stiche des Meisters des Amsterdamer Kabinets, die Holzschnitte des Meisters J. B. mit dem Vogel. Diese Umänderung des Programms kann nur mit Freude

als ein neuer Fortschritt begrüsst werden, da die alten seltenen Stiche erst in der Zusammenstellung mit gleichartigen Werken ihre volle Bedeutung gewinnen und für das Studium nutzbar gemacht werden können.

Der vorliegende Band der Publication für 1895 bietet nun eine Zusammenstellung einer Reihe von Darstellungen vom ikonographischen Gesichtspunkte aus und zwar ohne dass dabei das künstlerische und technische Interesse der Stiche ausser Acht gelassen ist. Der Herausgeber hat mit grossem Geschick und Geschmack für seine ikonographische Studie die Darstellungen der Sieben Planeten gewählt und eine künstlerisch ebenso wie ikonographisch und kulturgeschichtlich interessante Reihe von gleichartigen Illustrationen der mittelalterlichen Lehre vom Einflusse der Gestirne auf die Charakterbildung und die Geschicke der Menschen zusammengebracht. Fast alle reproducirten Kunstwerke sind Unica oder Unica in dem abgebildeten Zustande oder jedenfalls von der grössten Seltenheit.

Vielleicht möchte Lippmann's Annahme einer directen Abhängigkeit der einzelnen Darstellungsreihen von einander in einzelnen Fällen etwas gewagt erscheinen. Besonders wird es uns schwer werden, die Blockbuchholzschnitte der Serie C. für directe Copien nach den florentiner Stichen der Serien A. und B. anzusehen. Die Uebereinstimmungen sind zu allgemein, die Verschiedenheiten in den Darstellungen zu gross, um die Abhängigkeit evident erscheinen zu lassen. Beachtenswerth ist, dass die Uebereinstimmungen nur in den durch die Handlung bedingten Bewegungen der Gestalten besteht, dass aber die Figuren der Planetengottheiten durchaus verschieden sind. Möglicher Weise ist die Uebertragung auf eine andere, mittelbare Weise vor sich gegangen. Der formelle Zusammenhang der Darstellungsreihen mit einander bleibt jedenfalls auch so höchst interessant und lehrreich. Für die kunstgeschichtliche Forschung ist allerdings die Frage nach der gegenständlichen Originalität des Kunstwerkes immer secundär. Die künstlerische Ausgestaltung der Motive und Formen ist der Punkt, auf den sich unsere Aufmerksamkeit in erster Linie concentriren muss. Von diesem Gesichtspunkte aus ist, neben den Zeichnungen des »Hausbuches« die Originalserie der florentiner Kupferstiche der wichtigste Theil der Publication. Für die Datirung derselben stützt sich Lippmann auf den Kalender, der zu der Serie der Copien gehört und der mit dem Jahre 1465 beginnt. Er gelangt so zu der Datirung der Originalstiche um 1460. Wahrscheinlich ist damit das Richtige getroffen; doch ist es nicht ausgeschlossen, dass der Stecher des sehr rohen Kalenders gedankenlos, ohne die Daten zu verändern, einen älteren Stich oder eine Zeichnung copirt habe. Aber auch dann könnte es sich kaum um eine grössere Zeitdifferenz als die von etwa 5 bis 10 Jahren handeln. Die Originalstiche der Planeten zählen jedenfalls wegen ihres Reichthums an feiner Naturbeobachtung, der Vorzüglichkeit der Zeichnung und der Feinheit und Farbigkeit der technischen Ausführung zu den hervorragendsten Denkmälern der florentiner Stecherkunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die technische Ausführung der Reproductionen kann eine im höchsten Grade gelungene genannt werden und verdient alle Bewunderung. So wenig

auch je selbst die vorzüglichste mechanische, dem technischen Charakter des Originals durchaus entsprechende Reproduction das Original im künstlerischen Eindruck wird erreichen können, so unentbehrlich erweist sie sich doch für das eingehendere Studium der alten Denkmäler der graphischen Künste. Erst mit ihrer Hülfe ist das wissenschaftliche Studium ihrer Geschichte und die Ausbeutung des reichen Materials für die kunstgeschichtliche und kulturgeschichtliche Forschung möglich geworden. Die Freunde der alten Denkmäler der graphischen Künste müssen desshalb der chalkographischen Abtheilung der Reichsdruckerei, die ihre reichen technischen und intellectuellen Mittel der Reproduction alter Stiche und Zeichnungen zuwendet, und im Besonderen ihrem hochverdienten, unermüdlichen Leiter, Professor Roese, zum grössten Danke verpflichtet sein. *P. K.*

Museen und Sammlungen.

Aufnahmen von Gemälden in der Bruckenthal'schen Gemäldesammlung zu Hermannstadt.

Ueber Anregung des Dr. v. Frimmel, der in einem Hefte seiner kleinen Galeriestudien die Hermannstädter Gemäldesammlung behandelt hat, ist vom Photographen Auerlich in Hermannstadt der Anfang gemacht worden, die Bilder der bisher wenig beachteten Sammlung photographisch zu reproduciren. Die Buchhandlung Ludwig Michaelis in Hermannstadt hat den Verlag der Blätter übernommen, von denen uns heute sechs vorliegen: das Brustbild von Jan van Eyck, der kleine Hieronymus des Lorenzo Lotto, die kleine Santa Conversazione, die dem Tizian zugeschrieben wird, und drei Miniaturen von Frans Boels, dem Stiefsohne und Nachahmer des berühmten Hans Bol.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Die Ausstellung venezianischer Kunst in der New Gallery zu London im Winter 1894—95.

Die Ausstellung bot über 300 Gemälde, vom 15. bis ins 18. Jahrhundert reichend, weniger Werke ersten Ranges als interessante Beispiele für die mannichfaltigen Verzweigungen der venezianischen Kunst, daher für das Studium besonders werthvoll, und gegen 600 andere Gegenstände (Zeichnungen, Spitzen, Gläser u. s. w.). Da eine eingehende Würdigung des grössten Theils der Gemälde aus der Feder des eifrigen Erforschers der venezianischen Kunst, Bernhard Berenson, die bereits am 7. Februar abgeschlossen und noch während der Dauer der Ausstellung zum Druck gebracht wurde, vorliegt (Venetian Painting, chiefly before Titian, at the Exhib. of Venet. Art, 1895, London, Vacher & Sons, Printers), so empfiehlt es sich, an der Hand ihrer chronologischen Anordnung die Ausstellung durchzunehmen. Die Drucklegung und unentgeltliche Vertheilung dieser Schrift ist einem warmen Freunde alter Kunst, Herrn H. F. C., zu verdanken, der auch dafür Sorge getragen hatte, dass in der Ausstellung eine reichhaltige und wohlgeordnete Sammlung von Photographien nach Werken der venezianischen Schule zur Benutzung durch das Publicum auslag.

Das älteste Werk war hier die kleine Halbfigur des hl. Markus von Michele Giambono (Nr. 200, Besitzer L. Mond), von dem gleichzeitig eine interessante bezeichnete Madonna aus dem Besitz von Sir Fred. Leighton bei den Old Masters ausgestellt war. Ein drittes Werk dieses noch ganz gothischen Meisters besitzt Dr. J. P. Richter. — Die von F. Murray dargeliehene Madonna (77) gehört freilich Stefano da Zevio, dem sie im Katalog zugeschrieben wird, nicht an; doch kann ich sie auch nicht mit B. dem Giambono geben.

Von Mantegna, der durch die Bellini's einen so überwiegenden Einfluss auf die venezianische Kunst gewann, war hier eine vorzügliche Anbetung der Könige in Halbfigur auf schwarzem Grunde vorhanden (22, Lady Ashburton) und die schöne hl. Familie (96, L. Mond), die schon mehrmals während der letzten Jahre ausgestellt gewesen war. Wenn die beiden Grisaillen der Dido und der Judith (21 und 24, Markham) gleich den beiden der National Gallery von B. für blosse Nachahmungen erklärt werden, so scheint er mir zu weit zu gehen. — Ein zweites Exemplar der früher Mantegna genannten, jetzt aber für ein Jugendwerk Giovanni Bellini's gehaltenen Madonna in Berlin, das sich

durch die Hinzufügung einer Landschaft (statt des grünen Hintergrundes) auszeichnet, wird von B., gleich dem Berliner Exemplar, für das Werk eines Mannes, der mitten inne zwischen Bartel Vivarini und Mantegna stand, erklärt (4, Ch. Butler).

Die beiden Bartol. Vivarini's, eine harte Halbfigur der Madonna (33, M. N. Rushforth) und die grosse Darstellung des Todes der Maria, bezeichnet: Opus factum Venetiis per Bartholomeum Vivarinum de Muriano 1480 (44, Ch. Butler), werden von B. mit Recht als Schularbeiten bezeichnet.

Crivelli war gut vertreten, namentlich durch die schöne kleine Madonna des Earl of Northbrook (42, nach B. um 1470), die kleine Auferstehung derselben Sammlung (50), den lebhaft bewegten hl. Georg (40, St. M. Samuel), dann die Madonna von 1472 (32, Benson) und die Pietà der ehemaligen Dudley'schen Sammlung (87, Crawshay). Endlich einige Heiligenfiguren (86, 88, 302).

Dem Alvise Vivarini gibt B. das ausgezeichnete kleine Knabenbildniss auf schwarzem Grunde (142, G. Salting), das unter dem unmöglichen Namen des Antonello verzeichnet war; der Junge, in graublauer Kleidung, mit hellbraunem Haar, blickt ruhig vor sich hin; vortrefflich ist die Modellirung wie der Ausdruck des Gesichts; auch die Erhaltung lässt nichts zu wünschen übrig. Zwei andere Bildnisse derselben Hand befinden sich nach B. bei Sir Ch. Robinson und in Windsor Castle. (Die unbedeutende Predelle mit dem Tode der Maria, die A. Vivarini zugeschrieben war (6), spricht B. dem Lazzaro Sebastiani zu.)

Nicht weniger fein, doch glätter und härter, somit glasiger, ist ein Brustbild des an eine weisse Säule gefesselten, aufwärts blickenden Dornengekrönten ausgeführt, das hier gleichfalls Antonello genannt war (131, Sir Fr. Cook), doch nach Frizzoni's von B. angenommener Bestimmung sicher von Andrea Solario herrührt und eine Copie dieses Meisters nach Antonello's Bild in der venezianischen Akademie darstellt.

Von Cima eine hl. Familie mit zwei Engeln und zwei Heiligen, ein feines frühes farbiges Bild (53, Earl Brownlow), zwei einzelne Heilige (239 und 245, L. Mond) und eine Zeichnung aus Windsor (307). Der Kopf des jugendlichen Christus auf schwarzem Grunde (135, Sir Fr. Cook) hat mit Cima nichts zu thun; doch möchte ich ihn eher der mailändischen Schule in der Richtung Boltraffio's als, mit Berenson, der vlämischen zuweisen.

Ein charakteristischer, wenn auch nicht gerade erfreulicher Basaiti war die Halbfigur der Madonna, die das in ausschreitender Bewegung vor ihr auf der Brüstung stehende Christkind hält; im Grunde Landschaft hinter einem grünen Vorhang; bezeichnet Marco Baxaiti P. (101, Salting); ferner das etwas ungeschickt aufgefasste und nicht gut erhaltene Bildniss eines jungen Edelmannes in Schwarz mit Hermelin; rechts im Grunde des Zimmers eine Venusstatue, links Ausblick durch ein Fenster auf eine Berglandschaft; bezeichnet M. Basa. (25, Benson). Ein unzweifelhafter Basaiti war auch der kleine Hieronymus unter dem Namen Gio. Bellini's (169, Benson), während der gleichfalls Bellini gegebene Bacchusknabe, den B. für Basaiti in Anspruch

nimmt (167, Benson), doch wohl bloss eine Copie sein dürfte; wenigstens stimmt die Landschaft nicht zu diesem Meister, und die Modellirung ist zu stark durchgeführt für ihn. Zu weit geht B. auch, wenn er aus der Menge der mit dem Gattungsnamen Bellini bezeichneten Bilder die Madonna mit vier Heiligen, ein grosses Kniestück (107, Benson), dem Basaiti zuweist; mag auch die Bezeichnung Bissolo, die Morelli mit grossem Nachdruck gab, nicht begründet sein, so ist es für Basaiti, wenn man auch die Retouchen in Rechnung zieht, viel zu flau; besser verbleibt es in der Gruppe der namenlosen Nachahmungen.

Montagna war durch zwei sehr fein durchgeführte kleine Madonnenbildchen (72, Sir Will. Farrer, und 78, Miss Henr. Hertz), sowie durch zwei grössere von hoheitvoller Auffassung (17, Earl Cowper, und 69, Sir B. Samuelson) sehr gut vertreten; ferner durch zwei kleine Scenen aus Ovid's Fasten (132 und 134, Sir Will. Farrer, unter Carpaccio's Namen) und durch die Kohlezeichnung einer Madonna, aus Windsor (310).

Die würdevoll thronende Madonna, ein bezeichnetes Werk Gentile Bellini's (47, L. Mond), kann in ihrem schlecht erhaltenen Zustande leider nur als Ruine gelten. — Das Kniestück einer lesenden Frau von Carpaccio (49, Benson) ist nur Fragment; dafür war er durch eine Zeichnung aus Windsor, den Tempelgang der jugendlichen Maria (306) und wahrscheinlich auch durch den Profilkopf eines bärtigen Mannes, eine gehöhte und getuschte Kreidezeichnung (341, Sir Ch. Robinson), vertreten.

Von den vielen auf Giovanni Bellini getauften Bildern konnte nur eine Madonna (67, Dr. Richter) den Anspruch erheben, von ihm herzurühren, und zwar als ein frühes Werk, wenn auch eine gewisse Kraftlosigkeit in der Zeichnung daran auffiel; die beiden andern Werke, die B. noch als die seinigen gelten lässt (79, Madonna, aus der Eastlake'schen Sammlung, jetzt im Besitz von L. Mond, jedenfalls stark übermalt, und 119, die Halbfigur Christi, von Engeln unterstützt, auf schwarzem Grunde, aus dem gleichen Besitz), dürften eher als Werkstattbilder zu bezeichnen sein. — Einer dieser sogenannten Bellini's, die durch grossen einfachen Stil ausgezeichnete Halbfigur der Madonna (103, Lady Ashburton), war ein bezeichnender Rondinello; die übrigen Zuschreibungen B.'s an diesen Meister (2, 143) bedürfen wohl noch der Nachprüfung.

Der bezeichnete Bissolo, eine grosse Verkündigung (35, Benson), sowie die Madonna mit zwei Heiligen (155, Mond), vermochten von diesem schwachen Künstler keinen bessern Begriff beizubringen. — Für mehrere Bellini zugewiesene Bilder bringt B. die Benennung Rocco Marconi auf, wobei er namentlich von dem bezeichneten Madonnenbilde in Strassburg ausgeht: so für die Madonna 19 (Earl of Northbrook) und 111 (Sir M. Shaw-Stewart) und für das schöne Bildniss eines bartlosen jüngeren Mannes in Schwarz, mit dem ruhig auf den Beschauer seitwärts gerichteten Blick (149, Carrington), bei welch letzterem man auch an Basaiti denken könnte. Ihm schreibt er ferner die der Madonna Nr. 19 sehr nahe stehende Wiederholung von Cima's Christus der Dresdner Galerie (23, Ch. Butler), sowie in der National Gallery den Tod

des Petrus Martyr, als Werkstattbild Bellini's, und die bei den Old Masters als Giorgione ausgestellte kleine Landschaft des Lord Ashburnham zu.

Besonders gut konnte hier Catena in den verschiedenen Wandlungen seiner Malweise studirt werden. So in den harten, bezeichneten Jugendbildern, Darstellungen der Madonna mit Heiligen (46, Miss Henr. Hertz, und 98, Galerie zu Liverpool) und in dem ähnlichen Bilde der Galerie von Glasgow (123); dann in dem einfach schönen Bilde der Anbetung der Hirten (251, Earl Brownlow), das ihn auf der vollen Höhe seines Könnens zeigt, hier aber noch immer, wie ein paar Jahre früher bei den Old Masters, die Bezeichnung Bellini trägt; ähnlich die ihm in Folge der falschen Künstlerinschrift Palma nur frageweise zugeschriebene hl. Familie (161, Heseltine); auch Berenson's Zuweisung der feinen und reizvollen Giorgione genannten hl. Familie (148, Benson) sowie des Christus am Brunnen, unter dem Namen des Altobello Melone (154, Ch. Butler), an ihn als Werke seiner spätesten, breiten, goldigen und flüssigen Manier, dürfte richtig sein. Bei der grossen Menge dieser scharf von einander zu sondernden Wandlungen kann man sich nur schwer dazu entschliessen, noch eine vierte, ebenso deutlich gekennzeichnete Phase seines Stils, in der er sich noch mit Basaiti berührt, aber ihn an Leuchtkraft der Farben noch übertrifft, einzuschieben; nämlich diejenige, da er als in technischer Hinsicht vollkommen durchgebildeter Meister für Bellini, und zwar, wie es scheint, unter dessen Namen thätig war: und doch muss man diesen Schritt thun, wenn B.'s Hinweis auf Catena's bezeichnetes Altarwerk im Dogenpalast richtig ist. Dann würden zu dieser Periode die grosse Beschneidung aus Castle Howard, Halbfiguren auf schwarzem Grunde (84, Earl of Carlisle; danach 168 die Copie), das bei den Old Masters ausgestellte schöne, aber sehr verdorbene Madonnenbild mit zwei Heiligen und einem Donator von 1505, aus dem Besitz von Lord Ashburnham, und der hl. Hieronymus der National Gallery gehören. Die gehöhte Tuschzeichnung einer Anbetung der Hirten, auf bläulichem Papier, in 4° (312, aus Windsor), Giorgione genannt, dürfte auch Catena angehören.

Dem Francesco Santacroce schreibt B. die Madonna mit dem Donator, unter Previtali's Namen (12, Ch. Butler), und die Verlobung der hl. Katharina, unter Catena's Namen (16, Benson), zu; dem Girolamo Santacroce die Madonna mit zwei Heiligen, aus dem Besitz des Earl of Northbrook (60, Previtali genannt).

Ein durchaus bezeichnender Bartolommeo Veneto war das Brustbild der hl. Katharina auf schwarzem Grunde (8, Corporation of Glasgow); über grünem Untergewande trägt die Heilige ein reich mit Edelsteinen besticktes rothes Kleid; im Haar weisse Blumen; etwas verlegen lächelnd, blickt sie seitwärts auf den Beschauer. Das Bild steht zwischen dem Frankfurter und dem Dresdner mitten inne. Weniger anziehend ist die Madonna mit zwei Engeln (11, Benson). Das Brustbild eines vornehmen, etwa vierzigjährigen Venezianers, in rothem, medaillongeschmücktem Barett über einer Goldbrokathaube, auf schwarzem Grunde (61, Somzée, Brüssel), Sebastiano del Piombo genannt, doch von B. dem Bartolommeo gegeben, als ein spätes Werk, ist

fast zu gut für ihn. Die Benennung der männlichen Halbfigur (30, Salting) als Bartolommeo nimmt B. nicht an.

Giorgione's Name kehrt wohl häufig im Katalog wieder, doch war kein Werk vorhanden, wonach man sich eine richtige Vorstellung von diesem zartesten und vornehmsten der italienischen Künstler hätte bilden können. Nach den gewaltigen, zum Theil selbst gewaltsamen Anstrengungen, die jetzt von Kate Logan sowohl (in ihrem Führer durch die italienischen Bilder von Hampton Court) wie von Berenson gemacht werden, den Kopf eines jugendlichen Schäfers, aus Hampton Court (dort Nr. 101, hier auf der Ausstellung Nr. 112), in dem zuerst Morelli ein Werk Giorgione's erblickt hatte, während ihm seine Anhänger hierin nicht gefolgt waren, von neuem zu Ehren zu bringen, wird dies Bild wohl wieder eine Zeit lang unter den Werken des Meisters figuriren. Doch kann ich mir nicht vorstellen, dass das lange dauern wird. Denn mag auch die Uebermalung an dem verwaschenen, aufgedunsenen Aussehen dieses Gesichts die wesentliche Schuld tragen, so bleiben doch solche Schwächen, wie der schiefe Mund, der weite Abstand der Augen, die Schwere des obern, die Schmalheit der untern Augenlider bestehen, desgleichen die übertriebene Schlankheit der wie Spinnenfüsse gekrümmten Finger. Die Verschwommenheit dieses engelhaften, aber eben auch durchaus nichtssagenden Lockenkopfes, der sich von einem dunklen Grunde abhebt, vermag wohl das erregbare Gemüth sei es einer nordischen Dame sei es eines weichgestimmten Südländers zu ergreifen: von der straffen Eleganz Giorgione'scher Formgebung aber kann es keinen Begriff geben. Denken wir an die weichen und reichlichen Falten, so kommen wir weit eher auf Cariani als auf Giorgione. Die Beweisführung, die B. versucht — auf dem Umwege über die Wiener Copie nach dem David — ist durchaus nicht überzeugend. Befremdlich wirkt auch, was er sonst noch über Giorgione mitzutheilen weiss, dass dieser nämlich nicht lange genug gelebt habe, um bis zur Vollkommenheit im Zeichnen und im Helldunkel durchzudringen; ferner dass er eine Anzahl (!) charakteristischer Hände biete, abgesehen davon, dass die Fête champêtre (das Concert) im Louvre, trotz Gronau's Artikel in der Gazette des Beaux-Arts, hier immer noch für ein Hauptwerk Giorgione's gilt. Verwunderlich bleibt es ferner, dass B. die kleine farbenleuchtende Gruppe der beiden im Walde musicirenden Männer, die im Katalog zuletzt richtig als Domenico Campagnola bezeichnet war (99, Corporation of Glasgow) und mit der Fête champêtre durchaus übereinstimmt, nicht für Giorgione in Anspruch nimmt, freilich auch nicht Campagnola lässt, sondern erklärt, er wisse durchaus nicht, wem es gehöre. Von D. Campagnola waren auch mehrere Zeichnungen da, wie z. B. Nr. 317, 318, 339, 340.

Ursprünglich ein Giorgione mag das schöne, aber ganz verdorbene Brustbild eines etwa dreissigjährigen Mannes mit goldbraunem Haar und Bart gewesen sein (15, Savage Landor), das schwer erklärbarer Weise B. für ein Werk von Tizian oder eine Copie nach ihm hält; der eigenthümlich energische, etwas verachtungsvolle Mund, der seitwärts auf den Beschauer gerichtete und dabei doch ganz verlorene Blick sprechen viel eher für die Träumernatur Giorgione's als für Tizian's gesund zugreifendes Wesen.

Ein sehr schönes Bild war das unter Giorgione's Namen gehende Porträt eines bartlosen jungen Mannes, dessen Linke auf einem Todtenkopf ruht. (91, Louisa Lady Ashburton), hier für das Bildniss einer gelehrten Dame, einer Professorin von Bologna, also einer Art Porzia, ausgegeben. B. gibt es Bernardino Licinio. Für diesen Künstler erschien es mir freilich zu gut; ich habe eher an Palma gedacht. Im übrigen sei hier nur Notiz davon genommen, dass B. auch noch die Nummern 191, 194 und 224 Bern. Licinio zuweist.

Das gute, breit gemalte männliche Bildniss Cariani's (230, Benson) scheint B. merkwürdigerweise nicht als gesichert anzunehmen; wenn er die Halbfigur des breitschultrigen, ganz in Goldbrokat gekleideten Mannes (144, Salting) für die schwächere Wiederholung eines Bildes in Casa Suardi zu Bergamo erklärt, so ist man gern geneigt, ihm das zu glauben; und das dritte Bildniss (27, Holford) wird man wohl für eine Copie anzusehen haben. Die Zurückführung des unter Giorgione's Namen gehenden Concerts (110, Marquess of Landsdowne) auf Cariani leuchtet wegen der Trockenheit des Bildes nicht so sehr ein. Sollte B. mit der Umtaufe des kleinen, warm-goldigen, vollendet durchgeführten Halbfigurenbildes der Madonna mit Anbetenden von Romanino auf Cariani recht haben — wenngleich Niemand es angezweifelt hat, als es vor einigen Jahren bei den Old Masters gleichfalls unter dem Namen Romanino's ausgestellt war —, so hätten wir hier ziemlich sein Meisterwerk vor uns, da es die Giorgione genannte hl. Conversation des Louvre noch übertrifft. Sehr annehmbar ist schliesslich B.'s Theorie, wonach die drei hier als Palma ausgestellten Madonnenbilder mit Heiligen (92, 128 und 221) wohl von diesem Künstler angelegt, aber von Cariani beendigt worden sind. In noch höherem Grade macht sich Cariani's etwas fettige, flüssige Malweise in dem Bilde mit Mars und Venus bemerklich, das gleichzeitig bei den Old Masters ausgestellt war (dort 106, Prinsep).

Von den sonstigen Benennungen, die B. neu in Vorschlag bringt, seien nur zwei besonders hervorgehoben, weil sie interessante Bilder mit Recht der venezianischen Schule nehmen und der veronesischen zuweisen: die kleine Darstellung der Predigt eines Dominicaners auf einem von Gebäuden eingefassten Platz, Jacopo Bellini genannt (3, Universitätsgalerie, Oxford), wird als Schule Domenico Morone's bezeichnet, und die Carpaccio genannte allegorische Scene (68, Mrs. Horner), vier weiss gekleidete Frauen in einem Garten, als Michele da Verona.

Damit endigt die Reihe der Künstler, die Berenson in seiner Broschüre behandelt. In der Einleitung berührt er kurz die Tizian's, mit denen er streng ins Gericht geht. Nur ein einziges Werk, die schöne, späte, kleine Madonna (244, L. Mond), ein Juwel an Farbenschmelz, lässt er als echt gelten. Mit gleicher Entschiedenheit wird aber auch das machtvolle Kniestück des Mannes mit dem Falken (130, Earl of Carlyle), der Giorgio Cornaro benannt wird, für Tizian in Anspruch zu nehmen sein. Es ist bezeichnet: Titianus F. Das grosse decorative, unter einer braunen Firnissschicht vergrabene Bild der Diana mit Aktäon (166, Earl Brownlow), das schon früher bei den Old Masters ausgestellt war, wird wohl auch Tizian zu belassen sein,

wenngleich es unserem Geschmack wenig zusagt. Als gute Copien nach seinen Madonnenbildern, B. zufolge von Polidoro Lanzani, sind 133 (Corporation of Glasgow), 158 (Holford) und 227 (Lord Battersea) anzuführen. Das Tizian benannte repräsentative Bildniss einer Fürstin aus dem Geschlecht der Sforza (156, Holford) bezeichnet B. als einen schönen späten Romanino; doch möchte ich fragen, ob hier nicht eher an Bernardino Licinio zu denken wäre und an die Phase seiner Entwicklung, da er dem Vorbilde Palma's nachstrebte. Als ein guter Romanino wird wohl das Brustbild eines Liebespaares zu gelten haben (51, Benson), lebendiger im Ausdruck und blühender in der Farbe als das ehemals Giorgione genannte Exemplar der Dresdner Galerie.

Palma war durch die Halbfigur der Flora (210, L. Mond) sehr gut vertreten. Wirkungsvoll hob sich ihre zarte Karnation und das blonde Haar von dem dunklen Hintergrunde ab. Ein hellblaues Band, das durch den Saum ihres von den Schultern fallenden Hemdes gezogen war, bildete einen eigenartigen Gegensatz zu dem leuchtend-grünen Gewande. — Richtige Schlager waren die grossen Bildnisse Lotto's, das weibliche in roth und grün gestreiftem Kleide (218, Holford) und der Odoni von 1527 aus Hampton Court (222). Das ihm zugeschriebene energische Frauenporträt mit dem mächtigen schwarzen turbanartigen Kopfputz und dem Blumengitter als Hintergrund (212, Holford) hatte freilich mit ihm nichts zu thun; um so bezeichnender aber war die kleine, von durchaus giorgioneskem Empfinden erfüllte Allegorie auf die irdische und himmlische Liebe (80, W. M. Conway): in einer links und rechts von Bäumen eingefassten Landschaft ruht ein weiss gekleidetes, mit einem gelben Ueberwurf angethanes junges Mädchen auf dem Rasen; aus der blauen Luft, die sich am Horizont bereits röthlich zu färben beginnt, schüttet ein von unten hell beleuchteter Engelknabe weisse Blumen auf sie hinab; links hinter einem Baum verbirgt sich ein Satyrweibchen, rechts befindet sich ein Satyr mit einem Giesser in der Hand.

Von Moretto ist eine grosse, späte Geburt der Maria (58, Holford), sowie vier Einzelgestalten von Heiligen u. s. w. (56 fg., Misses Cohen) zu erwähnen; von Girolamo dai Libri zwei Heilige (34, Miss H. Hertz); von Moroni das Bildniss eines Mannes in Schwarz (180, Misses Cohen).

Sebastiano del Piombo war durch das grosse Kniestück eines reich gekleideten bartlosen Mannes in der Haltung eines Redners (223, Benson) recht gut vertreten. Das Brustbild der Magdalena in blauem Kleid, auf dunklem Grunde, obwohl angeblich S. V. bezeichnet (178, Sir Fr. Cook), zeigte vielmehr die Schule Palma's. Von Paris Bordone war das frühe Madonnenbild mit Heiligen und einem Donator, bezeichnet Pariss Bor/onus Tarvisianus F., besonders interessant (175, Corporation of Glasgow); es verrieth das Bestreben, Palma nachzueifern und zeichnete sich durch tiefe leuchtende Farben und eine sehr kräftige, dunkelbraune Modellirung aus. Berenson wollte keinen der Paolo Veronese's gelten lassen; doch dürfte die hl. Familie, Kniestück, auf dunklem Grunde (202, Duke of Westminster) echt sein. Unter den Tintoretto's ragten Adam und Eva (106, Crawshay) und ein männliches Bildniss in Schwarz (162, Holford) hervor, dann der Ottavio da Strada (105,

Salting), ein Admiral (219, Earl of Roseberry), die Taufe Christi (190, Markham), die grosse Darstellung der Esther vor Ahasverus aus Hampton Court (159) und eine Skizze zum Teich von Bethesda (127, Holford). Von Bonifazio I. die Anbetung der Hirten (141, Ch. Butler). Hier sei auch Strozzi's Senatorenbildniss (189, Cavendish-Bentinck) erwähnt. Aus dem 18. Jahrhundert waren Tiepolo, besonders aber Guardi und Antonio Canale gut vertreten. *W. v. Seidlitz.*

Die 26. Winterausstellung der Londoner Royal Academy.

1. Die deutschen, holländischen, spanischen und englischen Bilder.

Der diesjährigen Winterausstellung in London ist von der Kritik eine sehr verschiedenartige Aufnahme bereitet worden, insbesondere gelangte im Inlande neben anerkennenden Aeusserungen die Beobachtung zum Ausdruck, dass in den Vorräthen der privaten einheimischen Sammlungen, die sonst zu diesen Veranstaltungen das Meiste und Beste beizusteuern pflegen, eine gewisse Erschöpfung einzutreten beginne. Fremde Besucher und solche namentlich, welche nicht zu den Habitués der Londoner Ausstellungen gehören, werden kaum etwas derart empfunden und jedenfalls keinen dürftigen Gesammteindruck empfangen haben. Die unvergleichlichen Bilder Rembrandt's, welche der Herzog von Westminster hergeliehen hatte, die imponirende Sammlung von acht grossen Familienbildnissen von Reynolds aus Crewe-Hall, welche Lord Houghton, dessen Eigenthum sie erst seit Kurzem sind, zur Verfügung gestellt hatte, nachdem sie in den Händen ihres früheren Besitzers geraume Zeit unzugänglich gewesen waren, diese Schätze allein hätten hingereicht, um der Ausstellung ihren Erfolg zu sichern, selbst ohne die hervorragenden Einzelwerke aus anderen Sammlungen, die sich daran anschlossen. Vortheilhaft wirkte ausserdem eine kunstgewerbliche Abtheilung, mit der man, abweichend von früherer Gepflogenheit, die übliche Auslese von Gemälden und Zeichnungen bereichert hatte, und welche Stücke von ausgesuchtem Geschmack und hervorragendem Werth enthielt.

Der nachfolgende Bericht gilt in erster Linie den Gemälden und Zeichnungen. Ihre Auswahl konnte, so wie sie in diesem Jahre getroffen war, an eine Bemerkung Burger's erinnern, der dem englischen Liebhaber-Geschmack eine nicht gewöhnliche Vielseitigkeit — l'esprit d'être extrêmement panthéiste en peinture — zuschreibt, wenigstens waren die Leiter des Unternehmens bemüht gewesen, Werke aus den Schulen aller Zeiten und Länder, von den frühesten italienischen Quattrocentisten an bis auf die englische Schule vom Beginn unseres Jahrhunderts in ihren Sälen zu vereinigen.

So waren denn auch, um damit zu beginnen, von den in England seltenen deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts einige Proben vorhanden. Der Qualität nach waren sie nicht unbedeutend, abgesehen von einer, der Schule Holbein's zugeschriebenen Arbeit (Nr. 175), dem Bildniss eines Kaufmannes, dessen Autor jenem grösseren Kreise von Künstlern dritten Ranges angehört, die, dem Namen nach bis auf wenige unbekannt, in England gleich-

zeitig mit Holbein und nach ihm in seinem Stil als Porträtmaler thätig waren, und deren Zunft man drüben in Porträtsammlungen, wie der von Windsor oder im Bethnal Green-Museum in London, ja reichlich kennen zu lernen Gelegenheit findet. Mit besserem Rechte trug den Familiennamen Holbein eine Herrn Dr. J. P. Richter gehörige grosse Tafel (178) mit der Darstellung des Todes Mariä, eine interessante Arbeit Hans Holbein's des Aelteren. Die Ausführung dieses Bildes steht zwar nicht auf der Höhe der Vollendung, welche in den frühen Tafeln im Augsburger Dom oder im Münchener Sebastiansaltar erreicht ist, aber doch ist Stil und Technik des älteren Holbein, wie sie Arbeiten seiner mittleren Zeit, etwa die Passionsscenen des Frankfurter Altars von 1501 oder die Flügel des Kaisheimer Altars von 1502 zeigen, so deutlich darin ausgesprochen, dass an der Richtigkeit der Zuschreibung an sich kein Zweifel besteht und nur über ein etwaiges Mehr oder Minder der eigenhändigen Betheiligung des Meisters die Ansichten auseinander gehen könnten. Weniger zutreffend war der Augsburger Schule und zwar dem Christoph Amberger ein ansprechendes Brustbild in dreiviertel Lebensgrösse zugeschrieben, das Herr George Salting ausgestellt hatte (177). Wenn wir es hier auch sicher mit einer oberdeutschen Arbeit zu thun haben, so kann doch an Amberger nicht wohl gedacht werden, dessen weiche, von den Venezianern entlehnte Modellirung nichts mit dem specifisch schwäbischen Schulcharakter dieses Bildes zu thun hat, der sich in seiner härteren und rein zeichnerisch behandelten Formgebung deutlich ausspricht. Das Bild ist auf weiches Holz gemalt und stammt aus der ehemaligen Sammlung Leyland. Soll eine Vermuthung über seine ursprüngliche Provenienz ausgesprochen werden, so dürfte am ehesten an einen jener geschickten Künstler zu denken sein, die, der schwäbischen Schule in Anschauung und Technik eng verwandt, in einigen Hauptorten der Schweiz in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts thätig waren. Speciell Nicolaus Manuel Deutsch kommt hier in Betracht, von dem im Besitz seiner Nachkommen in Bern, sowie im Berner Museum bezeichnete Porträts in einer ähnlich routinirten und doch auch zugleich etwas äusserlichen Behandlung existiren, wie sie das in Rede stehende Bildniss zeigt. Ein anderes männliches Porträt aus gleichem Besitz (179), das als Pendant des schon erwähnten figurirte, ist mit Recht dem Bartholomäus Bruyn zugeschrieben, und zwar steht es den fein empfundenen Werken der ersten Zeit dieses Künstlers so nahe, dass auch seine ungefähre zeitliche Entstehung kaum fraglich sein kann. Eine zierlich auf Holz gemalte Novellenscene, Dr. Richter gehörig (172), gab zu mannigfachen Meinungsäusserungen Anlass. Die Holzart der Tafel, die der Gattung der Coniferen angehört, lässt oberdeutschen Ursprung vermuthen, dagegen ist das Sujet, das von dem merkwürdigen Scheintode der Ginevra degli Almieri handelt, ein italienischer, heute noch in Florenz volksthümlicher Erzählungsstoff; ausserdem zeigt auch die halbentkleidete Gestalt der Hauptfigur eine so eigenartig classische Linienführung, dass ihr zum Mindesten ein italienisches Vorbild zu Grunde liegen muss. Einen Anhalt für die Bestimmung des Bildes geben neben den Farbmitteln wohl am meisten die kleinen Nebendinge der Darstellung, welche ent-

schieden auf deutschen, speciell fränkischen Ursprung hinweisen. Nicht unmöglich wäre es, an einen Nürnberger Meister wie Penz zu denken, bei dem italienische Einflüsse ja auch sonst hin und wider zu finden sind.

Unter den ausgestellten Zeichnungen, die sämmtlich Sir J. C. Robinson gehörten und die zur Ergänzung der kunstgewerblichen Abtheilung dienten, waren mehrere mit ornamentalen Entwürfen Dürer zugeschrieben, doch konnte nur eine derselben, die mit der Feder gezeichnete Vorlage für einen Sattelbogen (23), völlig unbeanstandet als authentische Arbeit gelten. Glaubhaft erschien die Zuschreibung an Dürer bei einer leicht colorirten zweiten Federzeichnung, der Skizze zu einer Wanddecoration (21). Die übrigen Blätter unter Dürer's Namen waren ebenso apokryph, wie die Hans Holbein dem Jüngeren zugeschriebene Glasfensterzeichnung (24) mit einer Gruppe zechender Männer, die zwar in Holbein's Art, aber für ihn selbst viel zu schwach war.

Nicht viel umfangreicher als die Gruppe der altdeutschen Bilder war die der altniederländischen. Besonders reizvoll erschien unter ihnen ein kleines Bild von Herri met de Bles (176), das in den Typen und der prächtigen Färbung mit den Münchener Bildern dieses Meisters aufs Genaueste übereinstimmte. Im Catalog war es richtig benannt und nur der Gegenstand unzutreffend angegeben, es stellte nicht, wie dort gesagt war, das »Noli me tangere«, sondern den Abschied Christi von Maria dar. Vortrefflich war ebenso das lebensgrosse Bildniss des Sir Thomas Gresham von Antonis Mor (180), eine vornehme Erscheinung und ebenso vornehm gemalt, nicht minder klar und gross in der Anschauung, wie die schönen Bildnisse desselben Künstlers in Brüssel und im Haag. Dagegen waren andere Sachen in derselben Abtheilung auffallend unbedeutend, so das angebliche Bildniss Karls des Kühnen, das der Katalog als Roger van der Weyden anführte (168) und das allerdings mit den ebenso benannten Brustbildern jenes Fürsten in Brüssel und in Berlin eine gewisse Aehnlichkeit zeigte, aber stark verputzt war und wahrscheinlich nicht einmal aus der eigenen Zeit des Dargestellten herrührte, sondern erheblich später datirt werden musste. Nicht viel besser war es um zwei andere Bilder mit religiösen Gegenständen bestellt. Von diesen war das »vlämische« Triptychon (170) mit der Verlobung der hl. Catharina im Mittelstück und den Figuren der hl. Catharina und Barbara auf den Flügeln eine recht mittelmässige Arbeit, den Typen nach am ehesten mit dem Collectivnamen »Mostaert« zu bezeichnen; die dem Mabuse zugeschriebene, das Kind säugende Madonna in einer Landschaft (174) zeigte in Typus und Faltengebung Anklänge an den Jugendstil Orley's, hatte aber auch mit diesem nicht unmittelbar zu thun, sondern gehörte nur ganz im Allgemeinen zu der weitverbreiteten Menge jener untergeordneten niederländischen Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts, die mit mehr oder weniger Glück den überlieferten Bahnen der grossen Renaissancemeister wie Orley und Mabuse folgen.

Zwei hübsche kleine Bildnisse, die unter Clouet's Namen ausgestellt waren, finden am besten hier im Anschluss an die älteren Niederländer Erwähnung. Der Name Clouet gehört ja in der Regel zu denen, die man nicht gerne anders als mit Vorbehalt ausspricht, doch war er bei beiden Bildnissen wenigstens insoweit

nicht aus der Luft gegriffen, als sie jedenfalls der älteren französischen Schule nahestanden. Das ganz besonders delikat behandelte männliche Rundbild aus dem Besitz des Earl of Ashburnham (173) erschien in seiner lockeren Malweise jenen nicht selten vorkommenden Bildnissen verwandt, auf deren französische Provenienz zuerst Scheibler gelegentlich seiner kritischen Anmerkungen zum Wiener Galeriekatalog hinwies und die damals irrthümlich unter Amberger's Namen gingen, während die französische Forschung sie neuerdings, unseres Wissens, dem Corneille de Lyon zuschreibt. Nähere Verwandtschaft mit den wenigen beglaubigten Werken François Clouet's — ich denke dabei in erster Linie an das Porträt Karl's IX. in Wien — zeigte das zweite Bild, welches in der Ausstellung diesen Namen führte, das Porträt einer Dame in reichem goldgesticktem Gewande (181), dessen nüchterne, rein sachlich gehaltene Zeichnung, zusammen mit dem bleichen Fleischton und den leicht gerötheten Lippen entschieden an den jüngeren »Janet« erinnern konnte.

Die Blüthe der spanischen Schule war durch Murillo und Velazquez vertreten. Der Murillo aus dem Besitz des Herrn W. Cuthbert Quilter (112), eine der bekannten »Conceptionen«, wurde ohne ernstlichen Grund von verschiedenen Seiten als ein verdorbenes Bild bezeichnet: es war nur an einzelnen Stellen der Bildfläche der aschgraue Grund durchgewachsen. Im Uebrigen zeigte die Malerei zwar nicht die für Murillo eigentlich bezeichnende Zartheit der Behandlung, aber die Eigenart des Colorits, die blauen und weissen Gewandfarben und das charakteristische goldgelbe Licht der Himmelsglorie und vor allen Dingen die anmuthig bewegte Gestalt der auf Wolken emporschwebenden Madonna, das Alles war doch völlig die Schöpfung des Meisters selbst. Um Vieles schlichter und doch nicht minder eindrucksvoll wirkten daneben die zwei lebensgrossen Figuren des Prinzen Balthasar Carlos von der Hand des Velazquez, anmuthend gerade in der völligen Anspruchslosigkeit des handwerklichen Apparates, die ja auch sonst den Meister kennzeichnet. Besonders gilt das von dem stark in Grau gehaltenen Bilde aus dem Besitz des Marquis of Bristol (101), das den Sohn Philipp's IV., ähnlich wie auf einem verwandten Madrider Bild, im Jagdcostüm darstellt, in selbstbewusster Haltung, die Flinte in der Hand, zu seinen Füssen drei prächtige Hunde und hinter ihm eine weit ausgedehnte Berglandschaft. Wenig älter erscheint der Knabe auf dem zweiten Bilde (111, Buckingham Palace), doch weniger natürlich in der kriegerischen Verkleidung der Stahlrüstung, die er hier trägt. Justi, der das letztere Bild erwähnt, äussert sich nicht mit Bestimmtheit darüber, inwieweit er es als eine eigenhändige Arbeit des Künstlers anerkennt. Hier in dem hellen Oberlicht des Ausstellungsraumes konnte man in dieser Hinsicht skeptisch werden, wenigstens sind Kopf und Hände nicht so gut, dass man sie unbedingt auf den Künstler selbst zurückführen müsste, und im Costüm fällt geradezu eine gewisse Schwerfälligkeit der stofflichen Behandlung auf, die nicht belanglos ist, wenn man bedenkt, mit wieviel Witz und Anstand Velazquez selbst diese Etiquette-gemässen, wenn auch künstlerisch manchmal recht undankbaren Bekleidungsgegenstände zu erledigen gewusst hat.

Einer der kleineren Säle war ausschliesslich für die Holländer des 17. Jahrhunderts reservirt. Man hatte gut daran gethan, sie getrennt von den übrigen Schulen, in einen Raum für sich allein zu bringen. Ihre selbständige Eigenart kam hier um so lebendiger zum Ausdruck. Rembrandt beherrschte das Gesammtbild. Seine Porträts aus dem Besitz des Herzogs von Westminster und das ihnen zeitlich nahestehende Cabinetbild der Begegnung von Maria und Elisabeth, von demselben Eigenthümer geliehen, waren zwar wohl manchem Besucher der Ausstellung schon bekannt, doch rühmte man, und mit Recht, den Vortheil, diese Bilder hier einmal frei von der Stubenluft des Privathauses, am hellen Tageslicht bewundern zu dürfen. Etwas zu ihrem Lobe sagen — wer das wollte, müsste befürchten, trivial zu erscheinen: genug, dass es im eigentlichen Sinne Meisterwerke sind, wie man sie selbst von einem grossen Meister nicht alle Tage zu sehen bekommt. Besondere Anziehungskraft bewährten unter ihnen natürlich die Halbfigur des schönen jugendlichen Cavaliers mit dem Falken auf der behandschuhten Faust vom Jahre 1643 (50) und das Seitenstück dazu, die Dame mit dem Fächer und dem Perlenhalsband (54), welch letzteres übrigens, was der Catalog übersehen hat, dieselbe Bezeichnung und Datirung trug, wie das zuerst genannte Bild. Rein künstlerisch genommen waren die beiden Brustbilder eines anspruchslosen bürgerlichen Ehepaars aus gleichem Besitz, die gegenüber hingen (79, 83), nicht viel weniger hoch zu veranschlagen, doch berührten diese den Kenner Rembrandtischer Malweise und noch mehr vielleicht den weniger damit Vertrauten etwas fremdartig durch ihre ungewöhnlich dunklen, fast bis zu purem Schwarz gesteigerten Schatten im Fleischton. In den Dargestellten der zuletzt genannten Porträts erkennt die Tradition den Maler Nicolaas Berchem und seine Frau, doch muss diese Benennung zweifelhaft erscheinen, wenn man, worauf Herr Oberregierungsrath Dr. v. Seidlitz aufmerksam machte, bedenkt, dass der erst im Jahre 1620 geborene Berchem wohl kaum mit dem gereiften Vierziger des von 1647 datirten männlichen Bildnisses identisch sein kann. Beide Bilder sind vor nicht langer Zeit durch Hauser jun. gereinigt worden und sehr zu ihrem Vortheil: obwohl sie weniger farbig wirken, als der Falkonier und sein weibliches Pendant, sind sie diesen Bildern doch an Klarheit des Tons überlegen. Im Ganzen genommen werden sie freilich dem ritterlichen Paar den Preis der Schönheit nicht zu nehmen vermögen. Zwar zeichnet sich auch dieses nicht durch eine besondere Lebhaftigkeit der Farbe aus, ganz im Unterschied von so vielen anderen ungefähr gleichzeitigen Bildern jener Periode des »farbigen Helldunkels«: auch die zwei Bildnisse von 1643 sind in ihrer Art etwas monoton gehalten. Aber in einer Beziehung sind sie jenen beiden späteren Porträts doch voraus, in der Fülle des specifisch Rembrandtischen Goldtons, der sie wie mit einem eigenen inneren Licht erhellt. Ihre Formgebung ist ähnlich der des bekannten Selbstporträts von 1640 in der Nationalgalerie mit hingebender Sorgfalt durchgeführt und doch zugleich mit spielender Leichtigkeit behandelt, sie erreicht jene Höhe der Virtuosität, bei der die bewusste künstlerische Arbeitsleistung neben der natürlichen Freiheit des Vortrags völlig zurücktritt. Als ein Juwel an farbigem Reiz erschien das kleine Bildchen des Empfanges

der Maria bei Elisabeth (88) von 1640. Die nicht eigentlich skizzenhaft und doch überaus locker und frei gegebene Zeichnung zeigte, trotz des bestehenden Zeitunterschiedes, etwas von der Art der kleinen Predigt Johannes des Täufers aus der ehemaligen Dudley-Sammlung. Das Ganze, merkwürdig gross gedacht, konnte wiederum an Burger erinnern, der einmal dem Gedanken Ausdruck gibt, wie wenig doch bei Rembrandt die Dimensionen der Figuren von Einfluss auf ihre Wirkung seien: »ob er sie nun in einem Drittel oder in einem Zehntel der natürlichen Grösse malt, sie sind doch immer — lebensgross«.

Ein hübsches Bild, nur freilich nicht von Rembrandt, war das unter dieser Benennung gleichfalls aus Grosvenor-house geliehene Brustbild eines Knaben (42) mit einem Ringkragen um den Hals. Wer der Urheber sein mag, ist schwer zu sagen; dem Jugendstil Rembrandt's steht es entschieden nahe, doch fühlt man sich zugleich durch seine glatte Ausführung nicht eben angenehm an die Kunst des Porzellanmalers erinnert. Möglich, dass Gerard Dou oder ein anderer Schüler der ersten Leidener Zeit den nächsten Anspruch auf die Autorschaft hat. Weit grössere Freiheit und Meisterschaft zeigte die grosse Landschaft aus gleichem Besitz — ein Flussufer, im Hintergrunde werden Häuser und ein Dorfkirchthurm sichtbar —, wenngleich dies Stück (53) mit noch weniger gutem Recht als das vorher erwähnte den Namen Rembrandt's trug. Schon Waagen hat vor dem Bilde seine Zweifel ausgesprochen; einer eingehenden Kritik ist es seitdem besonders durch Bode unterzogen worden, der in ihm mit gutem Grunde die Hand des Adriaen Brouwer erkennt. Die kleine, mit dem Monogramm dieses Künstlers bezeichnete Landschaft in der Berliner Galerie hat in der That in der breiten Pinselführung und in der intensiven Farbengebung, bei der die gerötheten Lichtstreifen des düsteren Wolkenhimmels besonders lebhaft ins Auge fallen, sehr viel Verwandtes, ähnlich wie die von Bode gleichfalls Brouwer zugeschriebene entzückende kleine Landschaft, die sich vor einigen Jahren im Besitz des Herrn Warneck in Paris befand. Die Staffagefiguren erinnern, was auch der Catalog hervorhebt, an Teniers, mögen sie nun wirklich von seiner Hand herrühren oder nur im Allgemeinen an den Zusammenhang erinnern, der zwischen Teniers in seiner ersten künstlerischen Entwicklung und Brouwer besteht.

Dem Gebiet der landschaftlichen Darstellung gehörte wohl die Mehrzahl der eigentlichen Perlen der holländischen Schule an, die neben der Rembrandt-Gruppe noch hervortraten: so vor Allem ein Strandbild von Jan van de Cappelle (61) von seltener Milde und Reinheit des Tons, und zwei Bilder von Aelbert Cuyp, das eine, ein Motiv aus Dordrecht, vorn ein mit Kähnen belebter sonniger Wasserspiegel, der sich endlos in die Ferne hinausdehnt (57, Herzog von Westminster), das andere der Landeplatz eines Fährbootes (58, Lady Wallace), beide offenbar, wie dies ja in der holländischen Landschaftsmalerei jener Zeit nicht selten ist, nur indirect auf einem eigentlichen Naturstudium beruhend, und dennoch als Ganzes von einer nahezu bis zur Illusion gesteigerten Wahrheit des Eindrucks. Technisch zeigten beide Bilder jene überlegene Kunstfertigkeit, in welcher man Cuyp ja auch sonst gerade in englischen Sammlungen so besonders vortheilhaft kennen lernen kann. Zwei

weitere Bilder desselben Künstlers, eine Landschaft in Hochformat (77) und das Innere eines Schafstalles (43), boten nichts Aussergewöhnliches, ebensowenig eine grosse Leinwand von van Goijen mit einer Ansicht von Dordrecht (72) von etwas monotoner Haltung, doch flott behandelt, im Uebrigen, was der Catalog unerwähnt liess, bezeichnet und datirt vom Jahre 1647. Die beiden Bilder von Jacob van Ruisdael hielten sich gegenseitig die Waage. Der schönen grossen Landschaft in Dorchester-house stand das eine von ihnen, eine der verschiedenen Versionen der Haarlemer Bleiche (47), besonders nahe; das andere, genannt »das alte Castell«, früher in der Sammlung Adrian Hope (40), gefiel besonders durch seine schöne, satte Färbung. Das immer dankbare Motiv der Flottenrevue mit dem prächtigen Anblick der altholländischen Kriegsfahrzeuge, die in ihren schön geschwungenen Silhouetten stolz und vornehm neben einander lagern, behandelte ein grösseres Bild aus Hertford-house von Willem van de Velde (62), dessen Kunst sich im Uebrigen hier von einer weniger ansprechenden Seite zeigte, als in zwei kleineren Marinebildern seiner Hand, von denen namentlich das Lord Houghton gehörige (90) von der besten Art des Meisters war. Drei Bilder des Aert van der Neer waren von mittlerem Schlage (56, 60, 66), ebenso eine italienische Landschaft von Jan Both (78). Hingegen war ein Meisterwerk von besonderer Art, das hier anschliessend an die Reihe der landschaftlichen Darstellungen Erwähnung finden mag, Potter's Viehweide aus dem Besitz des Herzogs von Westminster (91). Das Bild ist 1647 gemalt, stammt also aus demselben Jahre, wie der berühmte junge Stier des Mauritshuis. In der Farbe ist es jedoch auf eine andere, minder dunkle Tonart gestimmt, als dieses und als die beiden gleichzeitigen Bilder in den Sammlungen Czernin in Wien und Holford in London: es ist so hell und heiter, wie ein sonniger Frühlingstag. Im Uebrigen, ist auch der Gegenstand an sich nicht neu, die von Baumreihen durchzogene Wiese, das Vieh, das gemolken wird, dieselben Dinge, die schon zu unzähligen Malen wiederholt worden sind, so ist dennoch, möchte man sagen, das, was das Bild dem Auge bietet, mehr als neu, ja einzig in der Fülle von Gesundheit und Frische der künstlerischen Anschauung, aus der es hervorgegangen ist. Auch der Pferdemarkt von Wouwerman (44), aus demselben unerschöpflichen Vorrath der Grosvenor-Sammlung geliehen, war ein Werk von erstem Rang und in seinem feinen silbernen Ton auf Einer Höhe mit den besten Schöpfungen des Meisters. Halb Landschaft, halb Figurenbild, dürfte hier endlich ein Jan Steen Erwähnung finden, die Darstellung eines wohl novellistischen Gegenstandes, zu dessen Erklärung jeder Anhalt fehlt, ein echtes Bild, aber nur von mittlerer Qualität (69).

Von Gabriel Metsu erregte und verdiente besondere Aufmerksamkeit ein zart behandeltes Genrebildchen aus Hertford-house (41), eine Dame, der von ihrem eifersüchtigen Gatten ein Brief dictirt wird. Das Bild ist in dem warmen Colorit der früheren Zeit des Meisters gemalt; ein zweites Exemplar davon war bis vor Kurzem in der Sammlung Pelham-Clinton-Hope im South-Kensington-Museum ausgestellt. Von anderen sittenbildlichen Darstellungen seien noch genannt zwei Bilder von Ostade aus der späteren Zeit des Künstlers

(84, 92) und ein wohl richtig dem seltenen W. C. Duyster zugeschriebenes Conversationsstück aus dem Besitz des Herrn Pfungst (76), eine treffliche Arbeit, die in den Typen manche Aehnlichkeit mit dem bezeichneten Figurenbild desselben Künstlers in der Nationalgalerie zeigte, während es in seiner kräftig und einheitlich gehaltenen Tönung sehr an einzelne Bilder erinnerte, welche den Künstler in anderen Sammlungen repräsentiren, so in der Haager Galerie und in der Sammlung des Herrn Dr. C. Stüve in Osnabrück. Frans Hals war mit einem flott gemalten Kinderköpfchen in rundem Format, wie deren neuerdings verschiedene im Handel aufgetaucht sind, zwar nicht glänzend, aber doch charakteristisch vertreten (48). Von anderen grossen Namen fiel besonders Gerard Dou ins Auge, dessen »Ammenstube« (86, Herzog von Westminster) trotz seiner fast zu »schön« gehandhabten Malweise doch in seiner Art ein hervorragendes Bild genannt werden darf.

Unter den holländischen Porträts war, von Rembrandt und seiner Schule abgesehen, wohl das bedeutendste das grosse Familienbild von der Hand des van der Helst (68), ausgestattet mit allen guten und minder guten Eigenschaften, die man an diesem Künstler zu erkennen pflegt. Die lebensgrosse Halbfigur einer blass und gelangweilt dreinschauenden Dame in weissem Atlaskleide (51) wurde Terborch zugeschrieben, der sich im Uebrigen mit einem nicht besonders erhaltenen kleinen männlichen Porträt (70) mindestens nicht in seiner vollen Stärke zeigte. Denkt man sich den Stil des Meisters aus dem gewohnten kleinen Format ins Grosse übertragen, so erscheint die Benennung jenes umfangreicheren Bildes nicht unannehmbar. Beinahe das interessanteste der unter den Holländern aufgestellten Bildnisse war das Werk eines Unbekannten (63) aus Mr. Butler's Besitz, eine Dame in Halbfigur, in einem der holländischen Frauentracht verwandten spitzenbesetzten Costüm, das den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts angehören könnte, eine Arbeit, die im Uebrigen neben der nüchternen Haltung, wie sie der älteren holländischen Bildnissmalerei geläufig ist, eigenthümliche Anklänge an weit entlegenere Vorbilder, am meisten wohl an die italienischen Eklektiker des 17. Jahrhunderts zeigte. Sollte ein Niederländer, der seine Schule im Süden absolvirt hat, der Autor dieses räthselhaften Bildnisses sein? Weder Ref. noch Andere konnten sich erinnern, etwas Verwandtes an anderem Orte schon gesehen zu haben.

Aus dem Gebiete des Stilllebens und der Thiermalerei waren nur wenige Bilder vorhanden; darunter befanden sich zwei decorativ sehr wirkungsvolle grosse Gemälde von Jan Weenix mit Früchten und Jagdbeute aus dem Besitz von Lady Wallace (52, 81).

Neben ihren nördlichen Stammverwandten standen die vlämischen Künstler an Zahl erheblich zurück. Der Name Teniers' des Jüngeren wurde schon oben im Zusammenhang mit der dem Rembrandt zugeschriebenen Landschaft erwähnt; in voller Eigenart und Tüchtigkeit erschien der Künstler in einem grossen Breitbild aus Grosvenor-house, »das Landgut des Teniers« benannt (80), dessen heller Ockerton im Uebrigen, auch wenn das Bild nicht die Jahrzahl 1649 trüge, seine Entstehung in der Zeit des Uebergangs von dem so viel tieferen Colorit der früheren Jahre des Meisters zu seiner späteren

Art vermuthen liesse. Das grosse Jugendbild von van Dyck, der Genius der Zeit, der dem Amor die Flügel beschneidet (113), aus dem Besitz von Sir J. E. Millais, war geistvoll gemalt, nur leider durch einen auffallend branstigen Fleischton in der Farbe geschädigt. Jordaens und Rubens hätte man sich beide nicht besser wünschen können, als sie hier zu finden waren. Die volle, derbe Energie der Farbe, die Jordaens eignet, kam in den dunkel gekleideten lebensgrossen Figuren eines stattlichen Ehepaars, dessen männliche Hälfte, mit einem Degen und rother Feldbinde geschmückt, besonders zu imponiren vermochte, prächtig zur Geltung (122, Herzog von Devonshire), und machte beinahe dem schönen, gleichfalls in Lebensgrösse ausgeführten Rubens (124, Herzog von Devonshire) Concurrenz, einer Gruppe von Maria und Elisabeth mit den beiden Kindern, deren brillante Farbengebung den gereiften Stil des Meisters aufs Beste vergegenwärtigte. Ein minder erfreuliches Bild von Rubens, aber doch wohl sein Werk, war das grosse Breitbild aus Grosvenor-house (64), die Fabel von Juno und Ixion, in der akademisch correcten, doch glatten Malweise jener auf den italienischen Aufenthalt des Künstlers folgenden Zeit ausgeführt, der auch eine hinreichend bekannte Gruppe anderer Bilder angehört, gegen deren Authenticität eine Zeit lang Bedenken geltend gemacht worden sind, die aber heute wohl Niemand mehr ernstlich anzweifelt.

Mit Sir Peter Lely, dessen Können sich in dem Porträt einer Mrs. Hughes (67) verhältnissmässig vortheilhaft darstellte, betreten wir das Gebiet der englischen Schule. Wir vermögen Lely und die gleich ihm von van Dyck abhängige Gruppe englischer Porträtmaler des 17. Jahrhunderts, unter denen namentlich Dobson's Porträtstudie nach Inigo Jones (36) einen ansprechenden Eindruck machte, hier nur zu streifen, ist sie doch im Wesentlichen nur von localer Bedeutung, während das Interesse, welches der continentale Besucher der älteren englischen Malerei entgegenbringt, sich mit Recht vorzugsweise den grossen Meistern des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts, den Namen von Reynolds und Gainsborough, von Lawrence, Constable und Turner zuzuwenden pflegt. Man hatte einen Theil der Werke dieser Künstler im grossen Oberlichtsaale, in unmittelbarer Nachbarschaft der Spanier und Vlamen zur Aufstellung gebracht, und es gewährte einen eigenartigen Anblick, Sir Josuah Reynolds und seinen grossen Rivalen hier mit einem Meister der Charakterdarstellung wie Velazquez und mit Coloristen wie Rubens und Jordaens gewissermassen in die Schranken treten zu sehen. Freilich war diese Nebeneinanderstellung zugleich ein Wagniss, das nicht völlig zum Guten ausschlug: so konnte ein an sich sehr bemerkenswerthes Damenporträt von Gainsborough, Lady Gideon (125) in seinem zarten, bleichen Colorit neben dem Marienbild des Rubens nicht zur Geltung kommen und trat deshalb auch gegenüber einem anderen Bildniss von der Hand desselben Künstlers, das günstiger hing, dem Porträt einer Miss Willoughby (7) in unverdienter Weise zurück.

Mit besserem Erfolge hielt sich Reynolds gegenüber der gefahrbringenden Concurrenz: er war aber auch in ganz ausgesuchter Qualität vertreten. Selbst unter den mehr oder weniger »blassen Reynolds«, die man als Opfer der Farbenexperimente ihres Urhebers anzusehen pflegt, und von denen eine ganze

Anzahl vorhanden war, zeigten einige eine Tonstärke, die, trotz aller Unbilden des Materials, immer noch bewundernswerth erschien. Dazu gehörte vor Allem aus Lord Houghton's Besitz die jugendliche Schäferin Mrs. Crewe (99) im Gewande der hl. Genovefa, von 1772, und das Doppelporträt derselben Dame in halber Figur, zusammen mit ihrer Freundin Mrs. Bouverie (127), die eine in tiefes Roth, die andere in Weiss gekleidet, von Laubwerk umgeben, dies letztere ein Bild von seltener Poesie der Farbe und zugleich vermöge der charakteristischen englischen Typen der Dargestellten von höchst origineller Wirkung. Beide Bilder stammen aus der früheren Zeit des Künstlers, welcher überhaupt die meisten der hier von ihm ausgestellten Bilder angehörten, so auch das stilvoll aufgefasste Porträt der Schauspielerin Miss Kitty Fischer, Lord Houghton gehörig (22), und die in der Farbe minder vornehm gehaltene grosse Familiengruppe von Lady Betty Delmé mit ihren Kindern (130), ein Bild, das im vergangenen Jahre durch den Preis von 11000 £, für den es sein jetziger Besitzer, Herr Wertheimer kaufte, ein nicht gewöhnliches Aufsehen erregt hat. Anziehender und gesünder, als dies zuletzt erwähnte Gemälde erschienen die beiden mit ihm annähernd gleichzeitigen Kinderbilder, die wiederum Lord Houghton eingesandt hatte, der kleine »Master Crewe«, possirlich verkleidet in der Maske Heinrichs VIII. mit den in die Hüfte gestemmten Händen, so wie Holbein den König für das Kaminstück im Whitehall-Palast gemalt hat (129) und das Pendant dazu, die Schwester des Knaben (131), gleichfalls in scherzhaftem Anzug, mit einem schwarzen Kapuzenmantel drapirt, wie ihn die Alte auf der »La petite Bohémienne« genannten Radirung Rembrandt's trägt. Beide Bilder zeichneten sich durch ein so natürlich lebhaftes Temperament im Vortrag aus, dass selbst ein Frans Hals sich ihrer nicht zu schämen gehabt hätte. Coloristisch werthvoll war unter Reynolds' übrigen Bildnissen besonders das des Dragoner-Obersten Sir William Fawcett von 1784 (9), dessen männlich und energisch aufgefasste Soldatengestalt dem berühmten, nur um wenige Jahre späteren »Lord Heathfield« in der Nationalgalerie würdig zur Seite stehen dürfte.

Gegenständlich mehr als künstlerisch interessant erschienen die zwei aus Schloss Windsor geliehenen Gruppenbilder von Zoffany, der Actsaal (100) von 1772 mit den Porträtfiguren der damaligen Mitglieder der Akademie und die Tribuna der Uffizien (95) von 1780 mit den Bildnissen der bekanntesten Grössen der englischen Kenner- und Sammlerwelt jener Zeit staffiert. Im Sujet zog das letztere Bild die Aufmerksamkeit dadurch auf sich, dass es, wohl einer besonderen persönlichen Huldigung zu Liebe, auf einer Staffelei inmitten des Saales die heute in Panshanger befindliche Madonna Raphael's erkennen liess, die unter dem Namen der Madonna Niccolini bekannt ist, und die eben durch einen der englischen Mäcenaten jener Zeit, Lord Cowper, nach England gebracht worden ist. Dem Kenner der einheimischen Zeitgeschichte mochte es willkommen sein, in beiden Gemälden so manche Persönlichkeit von Bedeutung vergegenwärtigt zu sehen, wie denn die zahlreichen englischen Porträts der Ausstellung überhaupt in ihrer Gesammtheit ein reiches geschichtliches Illustrationenmaterial enthielten. Dem Fremden lag es näher,

die rein künstlerischen Eindrücke des thatsächlich gelungenen Gesammtbildes der älteren englischen Porträtmalerei festzuhalten, das hier geboten war und aus dem die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten greifbar anschaulich hervortraten: Sir Josuah, immer ein wenig Poseur, auch wo es nicht in seiner Absicht liegt, Thomas Gainsborough, natürlicher als Reynolds, namentlich da, wo es sich um den Ausdruck weiblicher Anmuth handelt, aber doch nicht so klar und charaktervoll, wie der ältere Akademiecollege denn doch in der Regel erscheint; daneben der Schotte Raeburn, ernst und gediegen durch ein vortreffliches Gruppenbild von drei halbwüchsigen Knaben vertreten (17) und weiterhin eine minder sympathische Persönlichkeit, Sir Thomas Lawrence, der Schönheitenmaler der napoleonischen Zeit, der bei aller Eleganz des Vortrags dennoch glatt und conventionell und unserem heutigen Geschmack eine fremde Erscheinung ist. Besonders charakteristisch liess gerade diesen Künstler eines seiner Hauptwerke erkennen, das dem Earl of Durham gehörige Porträt des »Master Lambton« (6), eines roth gekleideten Knaben, der sich mit untergeschlagenen Beinen auf einem moosbewachsenen Felsen träumerisch niedergelassen hat, ein berühmtes und in Reproductionen weit verbreitetes Bild, dessen Original hier in der Ausstellung wohl Manchen, der es zum erstenmal sah, enttäuscht haben wird. Noch weniger waren dem modernen Empfinden George Romney's Porträtstudien zugänglich, jene in eigenthümlich branstigem Colorit gehaltenen Frauengestalten, wie er sie so häufig gemalt hat — darunter sein bekanntes Modell, Lady Hamilton, in dreimaliger Wiederholung (21, 24, 37) — Arbeiten, in denen nur die ausserordentliche Routine der Behandlung über eine gewisse Leere des Inhalts hinwegzutäuschen vermochte.

Vermochte in dieser Gruppe von Bildnissdarstellungen die sehr verschiedenartige individuelle Ausprägung der betheiligten Künstlercharaktere dem prüfenden Auge nicht zu entgehen, so verdiente andererseits um so mehr beachtet zu werden, wie eng dennoch dieselben Charaktere unter sich, in bekannter nationaler Eigenart, durch einzelne grundlegende Züge verbunden erscheinen, verbunden insbesondere durch einen Allen gemeinsamen lebendigen Schönheitssinn, der freilich unter Umständen sehr auf Kosten der realen Erscheinung, selbst der Porträttreue, seinem Ideal gefolgt ist, der sich aber nichtsdestoweniger in der schöpferischen Thätigkeit jener Meister als ein besonders bezeichnendes und lebensfähiges Element erwiesen hat und der sogar, wenn man so will, noch zur Stunde lebendig fortwirkt. Oder ist es nicht derselbe künstlerische Zug, der, in unverkennbarer Beziehung zu der Ueberlieferung jener älteren Zeit auch den edelsten unter den Schöpfungen der heutigen englischen Schule, vor Allem in ihrer romantischen Richtung, ihren ganz eigenthümlichen Werth verleiht?

Zu ähnlichen Beobachtungen konnten die Vertreter der älteren englischen Landschaftsmalerei führen. Eine etwas fremdartige Erscheinung bildete unter ihnen nur Gainsborough, der ja auch sonst jeweilig den Eindruck macht als habe er es auf diesem Gebiete nicht immer gleich ernst genommen, und der sich mindestens in der rein technischen Behandlungsweise seiner Landschaften sichtlich hin und wieder gehen gelassen hat. Unter den hier von ihm aus-

gestellten Landschaften zeigte eigentlich nur eine vollgültigen Werth, ein Küstenbild, mit weidenden Kühen staffirt (18), und dieses war am wenigsten in seiner Art gegeben, es glich aufs Haar einem guten Cuyp, nicht nur im Motiv, sondern auch in der Tonart. Zwei andere in dies Gebiet gehörige Bilder Gainsborough's behaupteten sich mehr als durch die eigentliche Landschaft durch ihre reizvolle Staffage: es waren dies die Promenadenscene (132) aus dem Besitz von Sir Algernon W. Neeld, welche noch an einem der letzten Tage der Ausstellung an einen amerikanischen Liebhaber für die enorme Summe von 15 000 £ verkauft worden sein soll und ferner die Parklandschaft aus Schloss Windsor (98) mit den in kleinen Figuren darin angebrachten Porträts des Herzogs und der Herzogin von Cumberland und der Lady Elizabeth Luttrell. Darstellungen solcher Art sind es jedenfalls gewesen, die Gainsborough den Namen des englischen Watteau verschafft haben. Die hier ausgestellten liessen aber dòch an der Berechtigung eines solchen Beinamens zweifeln. So fein sie auch behandelt waren: an die eigentliche Geschicklichkeit von Watteau's Zeichnung und vor Allem an die Brillanz seiner Farbe reichten sie doch nicht hin.

Jedenfalls wurde Gainsborough als Landschaftsmaler durch die jüngere Schule, insbesondere durch Turner und Constable, erheblich in den Schatten gestellt. Es wird zwar, was Turner angeht, immer Sache des Geschmacks und der individuellen Neigung bleiben, welches Mass von persönlicher Werthschätzung ihm der Einzelne entgegenbringt, doch wird wohl Niemand in der Ausstellung von dem Eindruck der prächtigen savoyischen Alpenlandschaft seiner frühen Zeit (134) unberührt geblieben sein, einer Schöpfung, die in kühnem Flug der Phantasie endlose Weiten von Berg und Thal umspannte, und sicherlich hat es auch der duftig-feucht gestimmten englischen Landschaft »the Trout-stream« (8) und dem im lichten Ton von Turner's Spätzeit gehaltenen Bilde von Mortlake Terrace (25) an Bewunderern nicht gefehlt. Ein nicht minder erfreuliches Bild war von John Constable's Wirksamkeit gegeben. Die eminente Stärke des Eindrucks, bis zu welcher dieser Künstler seine Darstellungsmittel zu steigern gewusst hat, die natürliche Wahrheit seiner farbigen Intuition, und in ihrer Anwendung jene Effecte, von denen man meinen möchte, dass sie, von der französischen Schule der dreissiger Jahre abgesehen, erst eigentlich in unserer neuesten Zeit hätten gewagt werden können, kamen in der bei aller Energie doch massvollen Haltung, die Constable eigen ist, wunderbar zur Geltung, am schönsten wohl in dem grossen Bilde von Dedham Vale aus dem Jahre 1828 (29) mit den prächtigen Baumgruppen des Vordergrundes und dem leuchtenden Wolkenhimmel darüber, und ähnlich anmuthend in mehreren kleineren Bildern seiner Hand, welche die Ausstellung aufwies, und unter denen nur die Ansicht der Kathedrale von Salisbury von 1826 (4) einen etwas trockenen, vielleicht zu sehr »studirten« Eindruck hervorbrachte.

Der verfügbare Raum verbietet es, auf die Arbeiten der minder bekannten englischen Meister einzugehen, welche an die erwähnten Koryphäen anschliessend zu nennen wären. Eine Beschränkung auf die erwähnten Hauptwerke

erscheint um so mehr geboten, als sich diesen Notizen noch weitere Mittheilungen über die italienischen Bilder der Ausstellung anschliessen sollen, denen hiermit das Wort übergeben sei. *Heinrich Weizsäcker.*

2. Die italienischen Bilder.

Gegenüber den an Qualität und Quantität bedeutenden Gruppen der Niederländer und der englischen Meister traten die italienischen Bilder stark zurück. Immerhin hatte auch diese Abtheilung einige Stücke ersten Ranges neben manchen interessanten Werken aufzuweisen.

Unter den aus Toscana stammenden Bildern wurde das Trecento vertreten durch ein Diptychon: Thronende Madonna und Kreuzigung von Bernardo Daddi (Nr. 155, Besitzer Mr. Ch. Butler), feines Bildchen; der Goldgrund erneuert. Man wird annehmen dürfen, dass mindestens eine Tafel ursprünglich dazu gehört, das Ganze also ein Triptychon war, dessen mittleren Theil die Madonna bildete. Der florentinischen Schule, ohne nähere Bezeichnung, wurde eine Madonna mit Kind und drei Engeln zugewiesen (Nr. 151, Mr. R. H. Benson), als Composition durchaus an Fra Filippo erinnernd, von auffallender Hässlichkeit der Typen, alle Nasen eigenthümlich spitz, die Haare zum Theil aschfarben. Man findet ähnliche Werke in der Galerie zu Perugia, und man darf also obiges Bild wohl einem umbrischen Schüler des Frate zuschreiben. Unter dem Namen des Andrea del Verrocchio eine Madonna mit Kind (Nr. 147, Mr. Ch. Butler), Variante der bekannten Composition der Maria, welche das den Segen spendende Kind auf einer Steinbrüstung vor sich hält. Dieses Werk, welchem unter allen ähnlichen Bildern das eine Madonnenbild in Berlin (Nr. 108) am nächsten steht, theilt Vorzüge und Mängel mit den meisten dieser »Verrocchio-Madonnen«: die minutiöse Durchführung im Detail — in diesem Fall das Brokatgewand der Maria, eines Meisters aus van Eyck's Gefolgschaft würdig — kann doch nicht die Schwäche der Zeichnung übersehen lassen. Technisch interessant die dunkelbraungelben Schatten an den Köpfen.

Von denen, die des Meisters Schüler oder Nachahmer sind, waren Lorenzo di Credi und Cosimo Rosselli vertreten, wenigstens dem Katalog nach. Dem ersteren zugeschrieben ein »Porträt des Girolamo Benivieni«, dessen Name durch Inschrift am obern Bildrand bestimmt ist (Nr. 150, Earl of Darnley). Nun wissen wir durch Vasari, dass Lorenzo das Porträt dieses Mannes gemalt hat (IV, 566). Ich verdanke der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Richter die Mittheilung, dass der Kopf copirt ist nach dem bekannten Porträt eines alten Mannes, welches in der Galerie Torrigiani zu Florenz als Leonardo gilt, aber wohl allgemein dem Ridolfo Ghirlandajo zugeschrieben ist (Cicerone, II, 682, 5. Aufl. Morelli, Galerie zu Berlin, S. 25). Mit Ridolfo's Art würde das Werk auch besser stimmen, als mit der glatten Weise Lorenzo's. Wie die Form der Inschrift beweist — grosse Buchstaben, am obern Bildrand — war diese Copie (denn als solche müssen wir das Bild ansehen) für eine Galerie berühmter Männer bestimmt, wie sie durch P. Giovio in Mode gekommen waren.

Ein echtes Werk des Rosselli, wenn auch nur ein Ueberrest, die Madonna in der Mandorla: Maria und das Kind, von der dem Meister eigenen hässlichen und gewöhnlichen Gesichtsbildung; im Hintergrund viel Gold verwandt, die Engelsköpfe roth — ganz so wie man es bei Rosselli voraussetzt. (Nr. 142, Mr. Ch. Butler.)

Als Botticelli ein Tondo der Madonna mit Kind und dem Johannes (Nr. 149, Sir Edgar Vincent): ein schwächeres Schulbild.

Das beste Bild der florentinischen Schule auf der Ausstellung war ohne Zweifel die kleine »hl. Familie« des Fra Bartolommeo (Nr. 169, Miss H. Hertz), Joseph und Maria das am Boden liegende Kind verehrend. Wie eine Miniatur durchgeführt, ohne an Grösse der Composition zu verlieren, in lichten, hellen Tönen gehalten — besonders auch die von umbrischem Geist erfüllte Landschaft — erinnert das liebenswürdige kleine Werk an die feinen Federzeichnungen aus des Meisters Jugendzeit, von denen eine grosse Anzahl auf uns gekommen ist..

Die zwei Grössten, Raphael und Michelangelo, fehlten wenigstens nicht gänzlich: eine Replik der »Madonna von Loretto« Nr. 102 (Eudoxie, Countess of Lindsay) vertrat den ersteren, während man von Michelangelo's Compositionen dem »Crucifixus« (für Vittoria Colonna), (Nr. 139, Earl of Ashburnham) und dem »Raub des Ganymed« (Nr. 108, Mr. Val. C. Prinsep) begegnete.

Unter dem Namen des Baldassare Peruzzi erschien ein eigenthümlich fesselndes Porträt des Alberto Pio, Fürsten von Carpi (Nr. 140, Mr. L. Mond). Die Persönlichkeit ist bestimmt durch eine Inschrift am Saum des Gewandes auf der Brust (Albertus Pius Carpensis 1512). Zunächst macht das Porträt des Mannes mit den langen blonden Haaren, der gerade herausschaut, die (sehr schwach gezeichnete) rechte Hand auf die Brust legend, einen lombardischen Eindruck. Hinter ihm eine Balustrade, mit Säulen — ganz wie auf Leonardo's Mona Lisa — welche rechts und links Blicke in die Landschaft gestattet. Man gewahrt in derselben auf grüner Wiese eine Fülle kleiner Figürchen, einzeln und gruppirt, drapirt und nackt: musicirende Frauen, eine Gestalt an einem Brunnen u. s. w., trotz der Kleinheit tadellos gezeichnet. Endlich zu beiden Seiten auf einem Hügel ein Kuppelbau; über dem Ganzen der lichtblaue Himmel. Der Name des Peruzzi erscheint, da Beziehungen zwischen ihm und Alberto Pio bestanden haben, und der Hintergrund des Bildes mit den Figuren und den Bauten sich wohl mit dem Meister in Verbindung bringen lässt, wenn auch nicht über allen Zweifel erhaben, doch nicht allzu kühn.

Endlich ein besonders anziehendes Bild des Beccafumi »Die Flucht der Clelia« (Nr. 154, Mr. R. H. Benson): eine Reihe von Jungfrauen zu Pferd, nach links sprengend (unter den Gewändern das bei diesem Meister beliebte leuchtende Roth) mit weitem, discret braun-grünlich gehaltenem Landschaftsgrund, in welchem die Engelsburg mit Brücke sichtbar ist.

Nach Norden gehend begegnet man aus der bolognesischen Schule einer Madonna mit Kind und St. Petronius, von Giacomo Francia (Nr. 144, Mr. Hillier). Dem von Francesco Francia beeinflussten Francesco Zaganelli

da Catignola wurde allgemein ein Bildfragment zugeschrieben, mit den Halbfiguren zweier Heiligen (nicht Franciscus und Katharina, wie der Katalog sagt — Nr. 143, Mr. H. Reginald Corbet), welches auf modernem Goldgrund ein ebenso altes Monogramm Dürer's in Roth zeigt, unter diesem Namen also auch im Katalog steht. Es war aber wenigstens unter die Italiener gehängt. Uebrigens waren die Gewänder der Heiligen von einer für den Meister ungewöhnlichen Leuchtkraft der Farben (besonders ein prachtvoll gemalter grüner Sammt).

Die ferraresische Schule vertrat ein grosses — und wie alle grossen Bilder dieses Künstlers wenig interessantes — Werk des Garofalo »Opfer an Ceres« (Nr. 161, Mr. Ludwig Mond). In der Mitte der Priester, im Begriff, einen Ziegen(?)kopf auf dem antik gestalteten Altar zu opfern. Rechts ein Jüngling, die Doppelflöte spielend, zur Linken ein junges Weib fast nackt, und die alte Frau mit der weissen Kopfbinde, welche auf Garofalo's Bildern so selten fehlt. Kein Werk zeigt deutlicher wie dieses, in welchem Maasse Garofalo compositionell und nach der Seite der Zeichnung unter den Einfluss von Rom kam.

Weiter nach Nordwesten zu war aus der Schule von Pavia die Figur des Paulus, am Schreibpult sitzend, von Pier Francesco Sacchi, interessant und sehr fein durchgeführt, aber hart in der Farbe (knallblaues Gewand und rothe Draperie um die Füsse) und trocken in der Zeichnung (Nr. 166, Mr. L. Mond). Die Attribution erscheint gerechtfertigt durch den Vergleich besonders mit Sacchi's signirtem Bild der Kirchenväter im Louvre (von 1516, Nr. 354).

Aus der Reihe der Mailänder war die schöne und feine Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes von Marco d'Oggiono (Nr. 145, Mr. R. H. Benson) schon im vergangenen Jahr gebührend bewundert worden: ein Werk, ebenso gefällig durch die Composition, wie durch die feine Tongebung (vorn der blonde Ton des Fleisches, der Landschaftsgrund, Hügel, in tief Blaugrün). Hingegen konnte die Madonna von Andrea Solario (Nr. 152, T. Humphry Ward) nur als Copie nach dem bekannten Bild des Meisters im Salon Carré des Louvre angesehen werden: deutete schon die Emailleglätte der Figuren vorn — abweichend von dem glatten Sfumato Solario's — auf einen Ultramontanen, so erhob die kleine Figur des Joseph im Hintergrund — im rothen Rock, anscheinend bei Zimmermannsarbeit — eine Hinzuthat zur ursprünglichen Composition, diese Vermuthung zur Gewissheit.

Der Schule von Verona endlich gehörte das sympathische Porträt eines Jünglings (als »Lucretia« unter dem Namen des Paolo Morando ausgestellt; Nr. 146, Mr. G. Donaldson), mit Jasmingebüsch als Hintergrund; in feiner silbergrauer Tönung behandelt.

Die Reihe der venezianischen Bilder eröffnete eine Madonna von Michele Giambono (Nr. 136, Besitzer Sir Frederick Leighton). Signirt: MICHAEL · IOHANNIS · BONO · VENETVS · PINXIT. Die Madonna hält mit beiden Armen das Kind, welches sich nach einem Rothkehlchen herumwendet, das auf dem linken Arm der Maria sitzt. Ein ausgesprochen feiner Farbensinn ist bei dem Bilde bemerkbar; auch die Zeichnung der Figuren ist verhältnissmässig — abgesehen von den Füssen des Kindes — gut. Das 15. Jahr-

hundert vertrat ein grosses Bild des Bartolommeo Montagna (Nr. 167, Earl of Ashburnham), welches, wohl mit Recht, für des Meisters bedeutendste Werk in England gilt. Das Bild ist in drei Theile getheilt durch zwei kleine offene Bogennischen rechts und links, in welchen der hl. Hieronymus (in gelbgrauem Gewand, im Profil nach links gewandt und in einem Buche lesend) und St. Johannes d. T. (ganz en face, in prachtvoll granatrothem Gewand) stehen. In der Mitte, auf hartem felsigen Boden — im Hintergrund eine Felsenhöhle — Christus, nach rechts schreitend: er berührt mit der Rechten den Scheitel der Magdalena, welche, mit aufgelöstem blonden Haar, sich tief zum Boden neigt. Man bemerkt in ihrem Gesicht auffallend starke schwarze Schatten; auch der Contur ihres Gesichts mit Schwarz gezeichnet. Sie ist ganz ähnlich der Magdalena der »Pietà« des Montagna in der Chiesa del Monte Berico zu Vicenza (von 1500); selbst der lange Gewandzipfel, der über den Boden gestreckt ist, kehrt auf dem Londoner Bild wieder. Hieronymus ist der Einzelfigur dieses Heiligen im Museo Poldi Pezzoli zu Mailand nahe verwandt. — Eine Madonna, welche als Montagna präsentirt wurde (Nr. 153, Ch. Butler), war für den Meister zu schwach; doch ist der Kopf der Maria echten Werken, etwa dem Altarbild der Brera, nachgeahmt.

Am Eintritt des 16. Jahrhunderts steht eine Madonna mit den Heiligen Petrus und Paulus, von einem Stifter verehrt (Nr. 116, Earl of Ashburnham), als Giovanni Bellini ausgestellt, dessen Namen es trägt mit der Jahreszahl 1505. Auf dem Marmorfussboden erhebt sich der in verschiedenfarbigem Marmor eingelegte Thron der Maria. Madonna und Kind wenden sich nach rechts, dem am Boden knieenden Stifter zu, auf dessen Schulter Paulus die linke Hand legt, während seine rechte die Thronlehne berührt. Petrus hält sich links. Den Hintergrund bildet eine lichtgrüne Hügelkette. Das Bild imponirt stark durch die auffallende Leuchtkraft; die Figuren stehen in hellem Sonnenglanz. Im Einzelnen ist die Bildung schwächlich; der Kopf der Madonna rund, das Kinn im Verhältniss zu klein, die Hand charakterlos. Die Behandlung des Fleisches bei ihr und dem Kind weich und etwas flau, von graugelblicher Färbung; sie erinnert in dem Verschwimmenlassen der Conturen an Giovanni Bellini's späte Bilder (1505—1513). Die Typen der beiden Heiligen, von etwas manirirtem Ausdruck, kommen Cima's Gestalten am nächsten; der Stifter — die beste Figur des Bildes — gemahnt an Catena. Doch kann man letzterem kaum das Werk zuschreiben, wie einige Kenner es thun; die strahlende Farbengebung kommt so bei dem Trevisaner Meister nie vor. Einem der bekannten Venetianer Meister scheint uns das Bild nicht zu gehören. Es ist übrigens, den Beschreibungen nach, dasselbe Werk, welches im 17. Jahrhundert in der Sammlung Muselli in Verona (Ridolfi, Merav. I, 55; Campori, Racc. di cataloghi, p. 182) und am Anfang des 18. Jahrhunderts im Besitz der Grafen Sereghi (Dal Pozzo, Vite de Pittori Veronesi, Ver. 1718, p. 283) sich befand [1]). Die Flügel, auf welchen die Heiligen Francesco und Vincenzo Ferrerio dargestellt waren, scheinen verloren gegangen zu sein.

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle, V, p. 149, Anm. 38 erwähnen das Bild als nicht aufzufinden.

Als Bellini-Schule erschien eine Halbfigur des todten Christus (Nr. 148, Ch. Butler), bis zu den Knieen sichtbar; der Körper wie im Starrkrampf. Im Grund ein Fels, aus welchem ein Feigenstamm wächst. Dies Bild kommt dem Basaïti am nächsten.

Dem Giorgione wurde nur ein Bild zugeschrieben, eine kleine Landschaft (Nr. 115, Earl of Ashburnham): auf einer Wiese fechten zwei Männer; an einem Baum ein Hirt, der die Flöte bläst. Links zieht sich ein Weg zum Meer hin; am Strand liegt ein Schiff. Rechts im Grund eine Hügelkette. Das hübsche Bildchen ist von warmer Färbung, in braunen und grünen Tönen gehalten. Ist es von Ursprung an ein kleines Landschaftsstück gewesen? Die Figuren liessen darauf schliessen; es würde in diesem Fall ein Unicum sein. Wie indessen ein Landschaftsstück hat entstehen können, darüber lese man die kleine Geschichte bei Ridolfi (Leben Lotto's, Merav. I, p. 128) nach. Uns erinnert der Charakter der Landschaft, wie auch die Figur des Hirten an Landschaftshintergründe bei Cima (besonders dessen »Anbetung des Kindes« in der Carminekirche zu Venedig). Berenson sieht ein Werk des Rocco Marconi darin [2]).

Titian war auf der Ausstellung repräsentirt durch das sogenannte »Ariostporträt« (Nr. 109, Earl of Darnley), das Hauptstück unter den italienischen Bildern. Was die Persönlichkeit anbetrifft, so vermag ich nur negativ zu sagen, dass es Ariost nicht ist, wie ein Vergleich mit dem schönen Holzschnitt der Ausgabe des »Orlando« (Ferrara, 1532) beweist. Der Dargestellte, ein Mann von etwa 30—35 Jahren, mit dunkelblauen Augen, braunem dichtem Haar und Bart, ist von der Seite dargestellt, so dass seine rechte Schulter und Arm dem Beschauer am nächsten sind. Dabei wendet er den Kopf nach aussen zu. Der Arm ruht auf der braungrauen Steinbrüstung, welche vorn das Bild abschliesst. Das Gewand ist von feiner grauvioletter Farbe; es scheint ein weicher, wie wattirter Stoff zu sein, der sich breit und massig auf die Brüstung legt. Der Hals und Nacken bleiben frei; ein feines Goldband legt sich um den Hals. Vom Hemd ein schmales Stück sichtbar, in breiten Lichtern auf grauen Tönen behandelt. Ein Stückchen eines dunkeln Mantels hängt von der linken Schulter. Grauer Grund. Die Erhaltung des Werkes ist nur theilweise befriedigend, da die Fleischparthien stark übergangen sind. Der Zeit nach muss dies Werk in jene Periode gehören (oder nur wenig später), als Giorgione, Titian und Sebastiano Luciani zusammen thätig waren. Die Gesammthaltung erinnert lebhaft an des letzteren »Violinspieler« (früher Pal. Sciarra Colonna, Rom). Im Detail wird man besonders an Giorgione's »Maltheserritter« (Uffizien) und an sein »Porträt eines Jünglings« (Berlin) gemahnt: an dieses besonders durch die Behandlung des Aermels, dessen breite Masse farbig dominirt. Noch näher dem Giorgione gerückt wird das Werk durch die Inschrift auf der Brüstung. Links steht in grossen Lettern: TITIANVS TV. Die Buchstaben sind behandelt, als wären sie in den Stein

---

[2]) Venitian Painters — at the Exhibition of Venetian Art. The New Gallery 1895 (London), p. 29.

eingegraben; nur das T, welches mit dem V verbunden ist, ist abweichend, in schwarzer Farbe. Ausserdem befindet sich rechts an der Brüstung, ebenfalls in Schwarz, ein grosses V. Ganz ebenso findet sich dieser letztere Buchstabe auf mehreren andern Werken, die wir hier zusammenstellen: 1) dem »Jünglingsporträt« von Giorgione in Berlin (zwei Mal); 2) dem »Jünglingsporträt« desselben Meisters in Budapest (kleines v in weiss); 3) dem »weiblichen Porträt«, welches sich in der Galerie zu Modena befindet (Reproduction bei Venturi, Galeria Estense, Modena 1883, p. 343) und dem Titian, Palma Vecchio und Garofalo zugeschrieben worden ist. Was dieses letztere Bild anlangt, so erschien es mir (worin ich mit Venturi übereinstimme) vor mehreren Jahren als eine Copie. Ein ganz ähnliches Werk, mit kleinen Varianten, befand sich in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm (gestochen von Troyen in Tenier's Theatrum Pictorium) und ist wohl identisch mit dem weiblichen Porträt von Palma Vecchio, jetzt in der Gemäldegalerie zu Budapest (Stich bei v. Tschudi und v. Pulszky im Galeriewerk, Textabbildung p. 16). Bild und Stich tragen das V-Monogramm nicht; doch ist das Werk, scheint es, unten verkürzt.

Wir hätten demnach dasselbe Monogramm auf zwei Porträts von Giorgione, einem Porträt von Titian und einem, wahrscheinlich von Palma. Was bedeutet dies V aber? Ich muss bekennen, dass ich nicht einmal eine Vermuthung darüber wage; hoffentlich sind andere glücklicher und kommen der Lösung des Räthsels näher.

Die andern Bilder, welche unter Titian's Namen erschienen, konnten nicht als originale Werke gelten. Die Halbfigur des Christus, mit der Rechten den Segen spendend (Nr. 119, Earl of Darnley) — vollfarbiges Werk, die Tönung des Kopfes gemahnt an die Bonifazio; roth-braunes Gewand — erscheint nach längerer Betrachtung trotz seiner coloristischen Qualität nur als gutes venezianisches Werk der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; näheres Studium wurde durch ein von altem Schmutz bedecktes Glas unmöglich gemacht. Das »Porträt eines Venezianers« (Nr. 118, Mr. H. Reginald Corbet) ist zu sehr übermalt, um ein Urtheil äussern zu können. »Jupiter und Antiope« (Nr. 123, Duke of Westminster), ein grossartig componirtes, düsteres Landschaftsstück vom Ende des 16. Jahrhunderts; die Antiope sichtbar durch die nackte, am Boden liegende Bacchantin in Titian's »Bacchanal« (Madrid) inspirirt.

Palma's Schule vertrat »Mars und Venus«, in schöner Landschaft gelagert, zu ihren Füssen Amor (Nr. 106, Mr. Val. C. Prinsep, als Palma Vecchio; war einige Zeit im South Kensington Museum ausgestellt), dem man volle Ehre erweist, wenn man es dem Cariani gibt.

Von Paolo Veronese zwei kleine Figuren, die Heiligen Gregorius Magnus und Hieronymus (Nr. 105 und 107, Mr. Cuthbert Quilter), letzterer besonders ein fein coloristisches Werk. Die Heiligen stehen in Nischen postirt; man hat den Eindruck, als seien die Bilder zum Schmuck für Orgelflügel bestimmt gewesen, resp. die Entwürfe für solche, womit die feine Durchführung der Bilder sich allerdings schwer in Einklang bringen lässt.

Das »Porträt eines Senators« von Tintoretto (Nr. 103, Mr. Reginald Corbet) ist ein wenig interessantes Durchschnittswerk; das »Porträt des Paolo Paruta«, datirt von 1590 (Nr. 519, Sir Frederick Leighton) würde zu Tintoretto's spätesten Werken zu rechnen sein. Doch ist mir kein Werk des Meisters gegenwärtig, worin er in solchem Maasse von seiner genugsam bekannten Pinselführung abweicht.

Der grosse Porträtist Moroni, der in der National Gallery so glänzend vertreten ist, war repräsentirt durch ein echtes, nicht eben bedeutendes »Porträt des Vitorio Michiel« (Nr. 141, Marchese Carlo Bentivoglio di Aragona): das rothe Gewand harmonirt schön mit dem grauen Bart des Dargestellten, dem das kränkliche Aussehen fehlt, welches der Künstler so überaus häufig seinen Porträts gibt.

Wie gebührend steht am Ende Canaletto, mit einer interessanten Ansicht des Capitols (Nr. 165, Lord Houghton). *G. Gronau.*

Versteigerung von Gemälden alter Meister aus der Sammlung Adam Gottlieb Thiermann (9. Mai 1895 durch R. Lepke) in Berlin.

Im 1000. Katalog des Lepke'schen Kunstauctionshauses finden wir unter Nr. 275—319 eine Anzahl von Oelgemälden alter Meister, welche, aus der alten auch in weiteren Kreisen bekannten Berliner Thiermann'schen Sammlung stammend, am 9. Mai zur Versteigerung kamen. Mit geringen Ausnahmen wurden sehr niedrige, oft dem Werthe des betreffenden Objectes durchaus nicht entsprechende Preise erzielt, während andererseits einige Stücke wieder viel zu hoch bezahlt wurden. Es sei hier nur kurz auf die bedeutenderen Bilder hingewiesen.

Nr. 284. Rachel Ruijsch, Blumen- und Fruchtstück. Hübsches echtes Bild (M. 170). — Nr. 285. Jan van Huijsum, Blumenstück. Voll bezeichnet, aber doch wohl nur eine Copie (M. 210). — Nr. 286. Emanuel Murand, Niederländischer Bauernhof. Unbedeutendes kleines Bild (M. 50). — Nr. 288. Aart van der Neer, Mondscheinlandschaft. Ein unzweifelhaft echtes Bild, das nur in der Luft etwas verputzt zu sein schien. Es wurde weit unter seinem Werth bezahlt (M. 45). — Nr. 289. Jan Davidsz de Heem, Fruchtstück. Ausserordentlich feines Stillleben mit Früchten, Austern etc., mit dem vollen Namen bezeichnet (M. 1470). — Nr. 290. Gerard Dou, Holländische Köchin. Eine hässliche, geistlose neuere Copie, die seltsamerweise sehr hoch bezahlt wurde (M. 815). — Nr. 292. Philips Wouwerman, Kärrner mit Familie, bei einem Bache Halt machend. Echtes Bild, aber nicht hübsch in der Composition (M. 310). — Nr. 293. Salomon van Ruisdael, Landschaft mit Steinbrücke. Links am Rande eine falsche Bezeichnung. Das ganz hübsche Bild, das nur in der Luft stark übermalt war, schien mir eher von einem dem Esaias van de Velde oder J. van Goijen nahestehendem Meister zu sein (M. 65). — Nr. 297. Abraham van Beijeren, Stillleben. Das Hauptstück der zur Versteigerung gelangenden Bilder. Reiche Composition auf Holz gemalt von tadelloser Erhaltung mit Signatur des zur Zeit hochgeschätzten und

hochbezahlten Meisters (M. 3010). — Nr. 299. David Teniers d. J., Der Alchymist. Copie (M. 120). — Nr. 302. David Teniers d. J., Wirthshaus. interieur. Copie (M. 105). — Nr. 303. Peter Joseph Tassaert, Porträt einer Dame im Schäfercostüm. Ein etwas ödes Bild mit Künstlerbezeichnung und der Zahl 1663 (M. 350). — Nr. 304. Nach Rembrandt Harmensz van Rijn, Brustbild eines Mannes. Copie aus dem vorigen Jahrhundert. Interessant wegen der dargestellten Persönlichkeit (M. 115). — Ich werde zum Schluss des Berichtes hierauf näher eingehen. — Nr. 305. 306. Willem Kalf, Kücheninterieur. Die beiden kleinen flott gemalten Bildchen hatten nichts mit Kalf zu thun, sondern waren wesentlich neueren Ursprungs (M. 200 zusammen). — Nr. 307. Thomas Wijck, Laboratorium. Ein für intime Darstellungen dieser Art viel zu grosses Bild, mit recht unerfreulichen Figuren, aber wohl sicher echt (M. 140). — Nr. 308. David Teniers, Kücheninterieur. Der einzig echte der im Katalog aufgeführten vier Teniers. Ein ansprechendes, gut erhaltenes Bild, das sehr billig wegging (M. 230). — Nr. 311. David Teniers, Alchymistenwerkstatt. Copie (M. 100). — Nr. 312. Jan Victors, Landschaft mit Kühen. Ein gutes echtes Bild mit etwas klobigen Figuren (M. 235). — Nr. 318. Pieter Neefs, Kircheninterieur mit Staffage. Eins der zahlreich vorkommenden Bilder des Meisters, von mittelmässiger Güte (M. 135).

Wie oben erwähnt, wollte ich noch einmal kurz auf die Copie nach Rembrandt (Katalog Nr. 304) eingehen, allerdings nicht aus Interesse für die recht mässige Copie, sondern der dargestellten Persönlichkeit halber. Es ist nämlich ganz unzweifelhaft derselbe Mann, welchen man gewöhnlich als den Bruder Rembrandt's, Adriaen Harmensz van Rijn zu bezeichnen pflegt. Zwei Porträts desselben von Rembrandt's Hand, im Haag und in Petersburg, sind uns noch erhalten, doch zeigt das bei Lepke versteigerte Bild — wie oben erwähnt, eine Copie aus dem vorigen Jahrhundert — in der Körperhaltung und Kleidung bedeutende Abweichungen von diesen, und führt uns ausserdem den Mann um einige Jahre jünger vor. Es geht also höchst wahrscheinlich auf ein anderes, uns nicht bekanntes Original Rembrandt's zurück, das ungefähr um 1645 entstanden sein müsste, da das Haager Bild 1650, das Petersburger 1654 — das Todesjahr von Rembrandt's Bruder — bezeichnet ist, und der dargestellte Mann, wie eben erwähnt, auf der Lepke'schen Copie einige Jahre jünger erscheint.

Der Auctionskatalog gibt an, dass das Bild von G. F. Schmidt gestochen worden sei. Wir finden den betreffenden Stich unter Nr. 127 des Jacobi'schen Verzeichnisses. Er trägt die Aufschrift: Rembrandt pinx. G. F. Schmidt fec: 1768. Du Cabinet de Ms: le Con[ller] Trible.

Das versteigerte Bild und der vortreffliche Schmidt'sche Stich stimmen genau überein, nur ist der letztere im Gegensinne und zeigt Kleinigkeiten z. B. die um den Hals hängende Kette viel sorgfältiger ausgeführt. Es sind nun zwei Möglichkeiten vorhanden. Entweder befand sich die bei Lepke versteigerte Copie in der Sammlung Trible, galt dort als Original Rembrandt's und wurde als solches von Schmidt gestochen, wobei die feinere Ausführung auf Rechnung des Stechers zu setzen wäre, oder es befand sich in der Sammlung

Trible ein jetzt uns nicht mehr bekanntes Original Rembrandt's, das der Lepke'schen Copie, welche aus der Thiermann'schen Sammlung stammt, aber in dem alten geschriebenen Exemplar des Katalogs derselben nicht erwähnt ist, und dem Schmidt'schen Stich zu Grunde gelegen hat.

Ich möchte für meine Person den zweiten Fall annehmen, vor allem weil der Schmidt'sche Stich in künstlerischer Beziehung die gemalte Copie bei weitem übertrifft, also wohl kaum nach dieser gefertigt sein kann.

Es ist also die Möglichkeit durchaus nicht ausgeschlossen, dass es ausser den Originalen im Haag und Petersburg noch ein drittes Porträt desselben Mannes gegeben hat, welches nur einige Jahre früher entstanden ist, das uns aber zur Zeit nicht bekannt ist.

Mit grösserer Sicherheit lässt sich aber auch noch ein viertes Porträt desselben Mannes von Rembrandt nachweisen, das im Jahre 1634 entstanden ist. Leider ist das Bild selbst auch verschollen. Wir finden nämlich unter Nr. 118 des Jacobi'schen Verzeichnisses einen Stich von Schmidt's Hand, der ohne allen Zweifel denselben Mann in jüngeren Jahren darstellt und: Rembrandt pinx. G. F. Schmidt fec. 1754 bezeichnet ist. Ein zweiter Stich nach demselben Originale, das Schmidt vorlag — nur im Gegensinne — kam mir kürzlich durch Zufall in die Hand. Er rührt von einem minderwerthigen Künstler her, vielleicht vom Ende des letzten oder Anfang unseres Jahrhunderts, dessen Namen ich bis jetzt nicht habe feststellen können, da das Blatt keine Bezeichnung des Stechers trägt und im Berliner Kupferstichcabinet nicht vorhanden ist. Dieses Blatt trägt aber die Bezeichnung: Rembrandt f. 1634 auf dem Grunde links neben dem Kopf des Mannes. Aus dem Vorhandensein dieser Datirung lässt sich schliessen, dass dem unbekannten Stecher nicht die Schmidt'sche Reproduction vorgelegen hat, denn diese trägt nur die Bezeichnung: Rembrandt pinx. ohne Jahreszahl. Umgekehrt ist es aber auch nicht möglich, dass Schmidt das Blatt des unbekannten Stechers copirt hat, denn dieses ist ungefähr 40 Jahre später entstanden.

Es bleibt also nur der eine Ausweg, dass den beiden Reproductionen ein Rembrandt'sches Original aus dem Jahre 1634 zu Grunde gelegen hat.

Aus der Thatsache, dass Rembrandt denselben Mann zu verschiedenen Zeiten viermal porträtirt hat, kann man wohl schliessen, dass er ihm sehr nahe gestanden hat, dass es in der That sein Bruder Adriaen Harmensz van Rijn gewesen ist. *U. Thieme.*

Versteigerung der Lyne Stephens Collection (9.—16. Mai 1895), durch Christie, Manson & Woods in London.

Der Schwerpunkt dieser sehr bedeutenden Kunstsammlung liegt im »Porcelain, objects of Art, and decorative furniture«. Der Besitzerin gehörte ein Haus in Paris, eines in London und ein Schloss bei Norfolk (Lynford Hall) und diese Wohnungen waren überfüllt mit den herrlichsten Gegenständen. Die Sachen erzielten sehr hohe Preise; ein Stück Sèvres brachte mehr als 5000 Guineen!

Aber auch unter den Bildern, welche am 11. Mai versteigert wurden, befanden sich einige sehr gute Stücke. Nr. 308. Ein feines Pastell der Rosalba erzielte 27 Guineen. — Nr. 309. Decamps. Ein Nilboot, sehr kräftig im Colorit, sonst kein bedeutendes Werk (175 G.). — Nr. 310. Troyon. Drei herrliche Jagdhunde, ein besonders gutes Werk des grossen Franzosen (2850 G.). — Nr. 311. Grosser aber leerer Garofalo, Christus mit der Samariterin (bloss 21 G.). — Nr. 314. Ein grosses Bild eines neapolitanischen Eclectikers aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (70 G.). Christus und Maria auf einem Throne geben die Schlüssel des Paradieses dem hl. Franciscus. Das Bild war schön in der Farbe und zeigte Reminiscenzen an die Florentinische und die Bologneser (Francia) Schule. — Nr. 315, wohl falsch Bellini bezeichnetes Bild, eine Madonna mit dem Kinde (230 G.). — Nr. 317. Bezeichnet: Bernardinus Lanini Vecellensis fec 1552: eine Madonna auf dem Throne mit mehreren Heiligen (380 G.). — Nr. 318. Kein Paolo Veronese, sondern gutes Werk des Carlo Cagliari, stark vom Vater beeinflusst (230 G.). — Nr. 320. Ein Philipp IV. von Velazquez (?) in rothem Costüm mit Silber. Das Bild stammt aus der Sammlung Salamanca, war aber höchstens eine gute Atelier-Wiederholung (390 G.). — Nr. 321. Ebenfalls dem Velazquez zugeschrieben: eine hübsche Infantin, stehend, mit einem allerliebsten Hündchen auf einem Stuhle links, das sie mit der rechten Hand streichelt, geistreich, flott und breit gemalt — aber doch wohl nur ein gutes Werk des Mazo (4300 G.!). Dieses Werk war in der Sammlung des Duc de Morny. — Nr. 322. Das Brustbild der Infantin Maria Teresa, das am ehesten ein wirklicher Velazquez war, erzielte nur 770 G. (Agnew). — Nr. 323. Ein Damenporträt, das sehr gelitten hatte (90 G.). — Nr. 324. Murillo. Eine schöne sympathische Andaluserin hält als Glaube die Licht ausstrahlende Hostie hoch, welche von einer Mutter mit ihrem Kinde und vier Mönchen angebetet wird; rechts ein Engel mit einer Bandrolle mit Inschrift (2350 G., Agnew). Das herrliche, farbenprächtige Bild wurde für Sta. Maria la Blanca in Sevilla gemalt (Lünettenbild) und bildet das Pendant zur »Unbefleckten Empfängniss« im Louvre. — Nr. 325. Joseph mit dem Jesuskinde, schwacher, langweiliger Murillo (950 G.).

Nun kamen die Holländer daran. Nr. 327. Feiner, heller Backhuysen, ungewöhnlich gutes Bild, wenn auch nicht so schön wie sein Chef d'œuvre der Sammlung Gottschald in Leipzig (460 G., Martin Colnaghi). Es war eine Strandansicht mit ruhiger See und Fischerbooten. — Nr. 328. Geringer Backhuysen, gelbgrünes Wasser, stürmische See, doch noch 190 G.! — Nr. 329. Falsch bezeichnet: J. Both 1668 (Both war damals schon längst im Grabe!), war ein recht feiner de Heusch und wurde dementsprechend mit 65 G. bezahlt. — Nr. 330. Grosser Hühnerhof, vortrefflich und ganz in Hondecoeterart gemalt, war P. Casteels bezeichnet. Das Einzige über diesen Maler bekannte findet sich in Vertue, der ihn 1684 in Antwerpen geboren werden und 1749 in Richmond sterben lässt. Das Bild trägt noch den Charakter des 17. Jahrhunderts und könnte ein frühes Werk dieses Malers sein, der nicht genügend bekannt und geschätzt ist. Ich habe den Preis nicht notirt, es ging aber billig weg. — Nr. 331. Albert Cuyp, aber nicht »the Prince of Orange«, sondern

eine Dordrechtsche Patrizierfamilie zu Pferd und Poney. Höchst langweiliges, schlechtes Bild, mit schwach gezeichneten Pferden, eins dieser Thiere hat z. B. einen lächerlich kleinen Kopf, nur als Porträtstück gemalt (2000 G.). — Nr. 332. Bärenjagd, nicht von Fyt, sondern von Paul de Vos (90 G.). — Nr. 333. Ein grosser aber unerfreulicher Fyt mit zwei Hunden und todtem Wild (35 G.). — Nr. 334. Sonderbar glatter, Asselynartiger, aber sehr echter voll K. du Jardin fecit bezeichneter, gut erhaltener Du Jardin, links ein bebauter Felsen, rechts ein Reiter mit Schimmel und ein Jäger mit noch mehreren guten Figuren (300 G.). — Nr. 335. Schöner Jan van der Heyde, die Nieuwe Kerk zu Amsterdam, stark an das ähnliche Bild erinnernd, welches Herr van Lennep vor einigen Jahren dem Rijksmuseum vermachte, hohe Qualität, mit vielen dem Adriaen van de Velde zugeschriebenen hübschen Figuren, beste frühe Zeit (650 G.). Es ist fraglich, ob die Figuren von van de Velde sind. Es gibt einige Bilder van der Heyde's, welche die Frage nahelegen, ob der Meister, als er seinen unvergesslichen Staffagemaler verlor, ihn in der ersten Zeit nicht ganz sorgfältig copirt hat, was ihm als Feinmaler ja nicht schwer wurde. Jedenfalls standen diese Figuren dem Adr. van de Velde so nahe als möglich. — Nr. 336. Ein guter, gefälliger van der Meulen, wo die sechsspännige Equipage Ludwig's XIV. natürlich nicht fehlte (140 G.). — Nr. 337. Abr. Mignon, insectenreiches Stillleben mit einem hohlen Baumstamm, nicht allerersten Ranges (105 G.). — Nr. 338. Besonders schöner Fred. Moucheron (170 G., Agnew). — Nr. 339. Schlechter J. van Os (der ältere, Amsterdamer Meister) (225 G., Vokins). — Jetzt kam ein stark umworbenes Bild: ein kleiner, tadellos erhaltener Jsaak van Ostade, bezeichnet und 1645 datirt (nicht 65 wie der Katalog sagt), gewöhnliches Sujet: Bauernwirthshaus mit dem nie fehlenden alten Schimmel, den nöthigen Kindern und Bauern dabei. Die Bäume etwas unangenehm blaugrün. Gute, aber nicht allererste Qualität. Trotzdem 1660 G. (Agnew). Und dann klagt man noch über schlechte Zeiten! — Nr. 341. Bildniss der Christine von Savoyen, Tochter des Henri IV. In ganzer Figur, vom jüngeren Frans Pourbus (220 G.). — Nr. 342. Landschaft von Pynacker, Mittelsorte, etwas blaugrün und kalt (150 G.). — Nr. 343. Höchst interessantes Bildchen: Blumenkranz von J. Breughel, Medaillon mit der hl. Familie, nebst Elisabeth und Johannes vom jungen Rubens. Makellos erhalten. Aus der Frühzeit, als Rubens die italienische Correspondenz für Breughel besorgte und dieser ihn als »recht tüchtigen, vielversprechenden jungen Maler« empfahl! (555 G., Martin Colnaghi). — Nr. 344. Entzückender früher Jacob v. Ruisdael, mit dem frühen Monogramm bezeichnet. Ein Blick in die Dünen, in der Mitte ein Weg, der von einer Düne zur andern führt. Herrlich gemalt, kräftig, pastos, hell, schöne Schattentöne, leuchtender Himmel, allererste Qualität dieser ersten Periode, vortrefflich erhalten (300 G. Dem Agnew sofort zugeschlagen, ehe man sich besinnen konnte!) — Nr. 345. Langweiliges, trübes Bild der Spätzeit Ruisdael's, Felsenlandschaft mit kleinen Cascaden, dunkel (480 G., Agnew). — Nr. 346. Grosser unangenehmer Snyders (95 G.). — Nr. 347. Feiner, bedeutender Ter Borch. Ein Offizier, in reicher Tracht, seinen Hut hinter sich haltend, redet eine in weissem Atlas

gekleidete Dame an; ein eleganter Cavalier spielt dabei auf der Guitarre und zwei andere Damen sitzen an einem Tische mit schöner Decke. Ein wenig braun und undurchsichtig; müsste höchst vorsichtig, weil dünn gemalt, gereinigt werden, um eines der bedeutendsten Werke Ter Borch's genannt werden zu können (bloss 1950 G., Lesser). Die Nachricht, dass in Stafford House ein Bild Ter Borch's mit genau demselben Gegenstand hängt, hielt die Liebhaber zurück, einen höheren Preis anzulegen. — Nr. 348. Feiner, kühler W. van de Velde, Stille See, mit einem Kanonenschuss (660 G.). — Nr. 349. W. van de Velde, Stürmische See; feines, graues Exemplar. Bild ersten Ranges (580 G., Agnew für Mr. G. Salting). — Nr. 350. Reicher Jan Weenix mit schön gemaltem Pfau und andern Vögeln (720 G.). — Nr. 351. Besonders schöner Wouwerman: ein Stall mit mehreren Pferden und Figuren, links Blick in's Freie (330 G., Murray). Das Bild ist aus der besten Zeit des Malers: noch nicht schwarz und dunkel, sondern warm im Tone und leuchtend. Der Schimmel, eines der schönsten Pferde, die er je gemalt. — Nr. 352. Wynants. Gute, kleine Landschaft, kräftig in der Farbe (210 G., Herr Gottschald, Leipzig). — Nr. 354. Greuze, »le Savetier ivre«, ekliges theatralisches Bild (350 G.). — Nr. 355. Derselbe, ein allerliebstes Mädchen, das Gott auf den Knieen bittet, ihr doch ihre Unschuld zu bewahren, reizendes Kind (560 G.). — Nr. 356. Langweiliger Frauenkopf des Greuze (390 G.). — Nr. 357 und 358. Zwei sehr helle, zu helle Bilder des Pater: jedes 770 G. (Agnew). — Nr. 359. Feiner, kleiner Claude Lorrain, Morgenstimmung; im Vordergrunde sitzt der Maler selbst und malt (485 G., Davies). — Nr. 360. Ein keineswegs besonders schönes, noch anziehendes Damenporträt von Mad. Vigée le Brun (2250 G.!!). — Nr. 361. Ein Riesenporträt von Cardinal Richelieu, bis zu den Füssen, in reicher rother Pracht, wohl nur der Kopf von Philippe de Champaigne (270 G.). — Nr. 362. Damenbildniss von Largillière (350 G.). — Nr. 363. Nattier, famoses, elegantes Damenporträt — una bellezza! — Die Liebliche hält zwei Tauben in der Hand, die mit einem blauen Bande vereinigt sind (3900 G.). Was die Schönheit nicht alles thut! Andere, geringere Nattiers erreichten 185, 300 und 390 G. — Nr. 365. Ein alter, aufgeputzter, aufgeblasener Roi soleil, schön gemalt von Rigaud (300 G.). — Nr. 366. Watteau, La gamme d'amour (3350 G.). (Kein Werk allerersten Ranges!). — Nr. 367. Gutes Damenporträt von Watteau (265 G.). — Nr. 368. Ein guter Lancret, mit amüsanter Darstellung einer Fable des La Fontaine (1300 G., Agnew). — Nr. 369. Das Pendant zu dessen »Les deux amis« (1050 G., Agnew). — Nr. 370. Prächtiges Portrait der Du Barry von Drouais (890 G.) u. s. w.

Wie man sieht, wurden hohe Preise bezahlt. Der Continent war reichlich vertreten. Einiges ging nach Paris, aber fast Alles bleibt in England.

A. Bredius.

Versteigerung der Gemäldesammlung von Giorgio Augusto Wallis etc. (24. Mai 1895) durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Berlin.

Die Auction Wallis brachte ein buntes Beieinander: italienische Gemälde des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, denen die gleichmässig üble Erhaltung den Charakter einer einheitlichen Sammlung gab, und holländische Stücke des 17. Jahrhunderts, deren Provenienz das »etc.« verbarg. Die Preise erschienen bald zu hoch, bald zu niedrig, fast immer unberechtigt. Ich hebe die kunstgeschichtlich interessanten Bilder heraus, womit ich nicht zugleich die theuersten erwähne.

Nr. 23. Paris Bordone, Petrus, — Paulus. Leicht als Arbeiten Romanino's zu erkennen (45 M.). — Nr. 24. Sandro Botticelli, Maria mit dem Kinde. Mittelmässig, in der Art des Meisters (60 M). — Nr. 32. Giovanni Battista da Conegliano, gen. Cima, Madonna mit Heiligen. Den Frühwerken Basaiti's genau entsprechend, doch wohl nicht fein genug für den Meister selbst, vielleicht alte Copie nach einem Bilde Basaiti's (40 M.). — Nr. 33. Pieter Claasz van Haarlem, Holländisches Frühstück. Wohl erhalten, von mittlerer Qualität, signirt und datirt 1545 (letzte Ziffer fraglich) (705 M., Berlin, Privatbesitz). — Nr. 36. Domenico . . . Ghirlandajo, der hl. Franciscus Seraphicus. Ganz in der Weise des Meisters; ob eigenhändig, war bei der sehr schlechten Erhaltung der kleinen Tafel kaum zu bestimmen (32 M.). — Nr. 38. Antony Jansz van Croos, Landschaft. Signirt und datirt 1645 (350 M.). — Nr. 39. Jacob Gerritz Cuyp, Weibliches Bildniss. Die Signatur verschwand unter den Händen des Restaurators; Autorschaft nicht zweifellos (270 M., Leipzig, Privatbesitz). — Nr. 40. Cornelis Decker, Die Mühle. Signirt und datirt 1656, gute Arbeit des Meisters (455 M.). — Nr. 42. 43. Joost Cornelisz Droogsloot, Die Leiden des Krieges — Die Segnungen des Friedens. Gegenstücke, signirt und datirt 1650; tüchtige Werke des Malers (450 M., 460 M.). — Nr. 45. Fra Giovanni da Fiesole . . ., Kleine Füllung. Noch durchaus giottesk (110 M., Berlin, Privatbesitz). — Nr. 53. Giulio Romano, Bildniss der Fornarina. Alte leidliche Copie nach dem Gemälde im Palazzo Barbarini (1710 M., süddeutscher Privatbesitz). — Nr. 55. Jan van Goijen, Holländische Flusslandschaft. Signatur nicht zu finden. Ziemlich langweilige Arbeit ganz in der Art des Meisters (1000 M.). — Nr. 56. Cornelis de Heem, Stillleben von Früchten. Signirt, tüchtig und gut erhalten (785 M.). — Nr. 58. Italienischer Meister, 15. Jahrhundert, Figur eines Märtyrers. Unbedeutendes Predellenstück in der Art des Filippino Lippi (55 M.). — Nr. 60. Johannes Lingelbach, Italienischer Hafenplatz. Signirt; trüb und unerfreulich, aber charakteristisch für den Meister (400 M.). — Nr. 62. Bernardo Luini, Maria mit dem Kinde und dem hl. Johannes. Gutes, des Meisters durchaus würdiges Werk; von zweifelhafter Erhaltung, zum mindesten durch trüben und ungleichen Firniss entstellt (4030 M.). — Nr. 63. Fred. H. Mans (Heeremans), Flusslandschaft. Signirt und datirt 1681. Besonders hübsche Arbeit des Meisters (265 M.). — Nr. 65. Masaccio . . ., Die Vermählung Mariä mit Joseph. Interessante Tafel, noch zu giottesk, um für den Meister in Betracht zu kommen (330 M., Berlin, Privatbesitz). — Nr. 66.

Lodovico Mazzolini, Disputatio. Tüchtig, florentinisch, Filippino Lippi verwandt (145 M.). — Nr. 71. Bartolomé Estéban Murillo, Porträtfigur eines Kindes. Decorativ wirksames, wohl spanisches Bild, dem Murillo sehr fern (4000 M.). — Nr. 76. Vittore Pisano, gen. Pisanello, Einzug eines Fürsten in Florenz. Culturgeschichtlich sehr interessante Tafel von mittlerer Feinheit, stilistisch dem Pisanello nahe (95 M.). — Nr. 80. Adam Pynacker, Landschaft. Ganz feines, signirtes Bild des Meisters (755 M.). — Nr. 83. Pieter de Ring, Stillleben (905 M.). — Nr. 86. P. P. Rubens, Nessus und Dejanira. Skizze, echt (?) (800 M.). — Nr. 92. Rachel Ruysch, Blumenstück. Signirt, von mittlerer Feinheit (305 M.). — Nr. 101. 102. Luca Signorelli, Die Vermählung Mariä — Aufopferung Mariä im Tempel. Predellenstücke. Derbe, aber durchaus echte Arbeiten von der Hand des Meisters (585 M.). — Nr. 104. Jan van Son, Frühstückstisch. Signirt (305 M.). — Nr. 108. Abraham Susenier, Stillleben. Signirt (435 M.). — Nr. 115. Umbrische Schule, Gruppe dreier Heiligen. Florentinisch, in der Art des Filippino (165 M.). — Nr. 120. Venetianische Schule, Madonna mit Kind. Veronesisch (nach Eisenmann) (100 M.). — Nr. 122. Jacob van Walscapele, Fruchtstück. Gute Arbeit; Autorschaft nicht unbestritten (885 M.). — Nr. 125. Jan Weenix, Stillleben. Signirt (900 M.). — Nr. 126. Jan Weenix, Todtes Geflügel. Signatur wohl falsch (670 M.). *Friedländer.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Zur Donatelloforschung. Schon im XV. Band dieser Zeitschrift erfolgte eine Anzeige der unter W. Bode's Leitung von Fr. Bruckmann herausgegebenen Denkmäler der Renaissancesculpturen Toscana's, von denen damals die zwei ersten Lieferungen vorlagen. Mittlerweile ist dieses Werk, das der Leistungsfähigkeit und dem Unternehmungsgeist des Verlegers ein glänzendes Zeugniss ausstellt, rüstig vorwärts geschritten.* Zur Zeit sind etwa anderthalbhundert Tafeln erschienen. Den Anfang machen Abbildungen nach den Uebergangsmeistern Ghiberti, Niccolò d'Arezzo und Ciuffagni, und nach dem betriebsamen aber etwas archaistischen Thonbildner, der seinen Interimsnamen der Ausschmückung der Pellegrinicapelle in S. Anastasia zu Verona verdankt. Ihnen folgt Donatello, von dem bisher gegen 130 Arbeiten wiedergegeben sind; und doch sind erst etwa zwei Drittel seines Lebenswerkes illustrirt. Schon jetzt kann man sagen, dass kein zweiter Künstler irgend wann und wo eine gleich erschöpfende Darstellung seines Schaffens gefunden hat. Die Reproductionen sind nahezu durchgehends von bester Qualität, sie geben die Originale ganz unverfälscht und unverschönert und gross genug wieder, um auch den subtilsten Stilfragen Rede zu stehen. Vor keinen Opfern ist der Herausgeber zurückgeschreckt. Er hat seinen Photographen in die

entlegensten Privatsammlungen gesandt und hat ihm haushohe Gerüste bauen lassen für die Aufnahmen der Campanilestatuen. Freilich musste sich hierzu dem Unternehmer auch ein Forscher gesellen, der mit einer umfassenden Kenntniss der Denkmäler, namentlich der im Privatbesitz verborgenen, dasjenige persönliche Ansehen verband, das nöthig war, um aller Hindernisse und Bedenklichkeiten Herr zu werden. So kam ein Material zusammen, das zum erstenmal einen vollen Ueberblick über die erstaunliche Gestaltungskraft Donatello's gewährt und die Entwicklung und Wandlungen dieses lehrreichsten der Renaissancebildner in ihren feinsten Abstufungen erkennen lässt. In keinem Universitätsapparat dürfte ein derartig instructives Werk fehlen. Unter den Arbeiten Donatello's, die hier zum erstenmal abgebildet werden, sind hervorzuheben die beiden frühen Prophetenstatuetten vom Nordportal des florentiner Domes, das Relief mit dem Tanz der Salome in Lille, die Bronzebüste eines Amors beim Herzog von Westminster und ein Bronzeputto in der Ermitage, das Marmorrelief der Stäupung Christi, der Bronzeguss nach dem Wachsmodell zum David Martelli und die köstliche bemalte Thonbüste des jugendlichen Johannes — alle drei zu den neueren Erwerbungen des Berliner Museums gehörig —, ferner der Dolchgriff der Turiner Waffensammlung, ein Bronzerelief der Kreuzigung bei Robinson, die Kupferbüste des hl. Luparus in S. Stefano dei Cavalieri in Pisa und endlich die leider übertünchten Flachreliefs mit Scenen aus dem Leben Johannes des Evangelisten an der Decke der Sacristei von S. Lorenzo. Bode's Text, von dem vier Bogen erschienen sind, gibt in knappen Zügen einen Commentar zu den chronologisch aneinandergereihten Abbildungen, und wo es nöthig ist auch eine Rechtfertigung der Anordnung. Denn manches Neue wird, wie nicht anders zu erwarten stand, hier vorgebracht und manches Hergebrachte in Frage gestellt. Schon die blosse Nebeneinanderstellung der Reproductionen musste zu neuen Resultaten führen. Der Josua im Dom, der Petrus an Orsanmichele werden dem Donatello abgesprochen und der erstere dem Ciuffagni, der letztere dem Nanni di Banco zugetheilt. Die Büste der hl. Cäcilie im S. Kensington Museum erhält ihren Platz neben dem Uzzano unter den Werken aus der Mitte der zwanziger Jahre. Mit Sorgfalt werden die verschiedenen Hände, die an der Sängertribüne in Florenz und der Kanzel in Prato zusammenwirken, auseinandergehalten. Mehrere Plaketten und einige Stuckreliefs, in denen wir Nachbildungen nach Arbeiten Donatello's zu sehen haben, finden ihre Berücksichtigung. Etliche der oben genannten Werke werden überhaupt erst hier in die Kunstgeschichte eingeführt. —

Bode's Darstellung von Donatello's Entwicklung ist bis zu der Uebersiedelung des Künstlers nach Padua gediehen. Glücklich trifft es sich, dass für die Schilderung der Paduaner Periode die neueste Forschung auf diesem Gebiete noch benützt werden kann. Eben jetzt hat der treffliche Archivar von Padua, Andrea Gloria, in einer vierzig Quartseiten umfassenden Broschüre — die freilich im Buchhandel nicht erschienen ist — eine lange Reihe von Documenten veröffentlicht, durch die Gonzati's Werk wesentlich ergänzt und vielfach berichtigt wird. Seine Ergebnisse sind kurz zusammengefasst folgende:

Gloria nimmt an, dass schon in den ersten Monaten des Jahres 1443 die Vorsteher der Arca von S. Antonio — vielleicht auf Betreiben des schon seit 1441 in Padua ansässigen Palla Strozzi — Donatello und seinen Genossen Giovanni Nani berufen hätten, um die marmornen Chorschranken (Cortine della tribuna) in ihrer Basilika zu errichten und den grossen Cruzifixus für den Hauptaltar zu giessen. Soviel ist gewiss, dass die im Juli 1443 in Arbeit gegebenen Chorschranken Donatello'sche Decorationsformen zeigen und dass in einem Document vom 24. Januar 1444 dem Florentiner eine Summe für das Cruzifix geschuldet wird. Der Guss dieses letzteren scheint noch im Jahre 1444 vollendet, aber erst 1447 erfolgte die Aufstellung auf dem Hochaltar auf einem von Giovanni Nani gearbeiteten Marmorsockel. 1449 wäre dann bei der durch Anbringung des Bronzeschmuckes nothwendig gewordenen Umgestaltung des Altares der Cruzifixus von hier entfernt und auf ein neues und grösseres Kreuz geheftet, über dem Haupteingang zur Tribuna angebracht worden. Vermuthlich aus dem Jahre 1444 oder 1445 stammt ein in Stein gehauener Gottvater, der für die Kuppel des Hauptaltares bestimmt war, für den Donatello aber erst vier Jahre später Bezahlung erhält. — Am 13. April 1446 übermacht der Tuchhändler Francesco da Tergola (nicht Correzzola, wie Gonzati schreibt) den Vorstehern der Arca 1500 Lire, denen er im November noch weitere 177 Lire und 18 Soldi zufügt, um über dem Altar einen Bronzeaufsatz (Pala oder Ancona) zu errichten. Dem gleichen Zweck werden 500 Lire aus der Erbschaft der Beatrice de Avanzo zugewiesen. Die Documente, wonach im selben Jahre 1446 den Schülern Donatello's die Herstellung von zehn Engeln und der vier Evangelistensymbole, ihm selber aber die Ausführung der Reliefs mit den Wunderthaten des Antonius und die Statuen der hhl. Ludwig und Franz übertragen wurden, sind bekannt. Gloria fügt den von Gonzati genannten Schülern noch einige andere hinzu: Polo di Antonio da Ragusi und Bastiano (1447), Francesco di Antonio Pietro und Giovanni (da Padova?) (1448), den Goldschmied Giacomo di Baldassare da Prata (1448 und 1449) und Oliviero (1449). Im Laufe des Jahres 1447 wurden die oben genannten Reliefs und der hl. Ludwig gegossen, die übrigen sechs Statuen, und als letzte unter ihnen die Madonna, vom März bis Juni 1448. In diesem selben Jahre am Feste des hl. Antonius (13. Juni), findet auf einem provisorischen Holzaltar die öffentliche Schaustellung des soeben Vollendeten statt. Im Jahre 1449 kommen noch zwei weitere Engel und eine Pietà hinzu, und überdies werden die sämmtlichen Bronzewerke, mit Ausnahme der sieben Statuen, versilbert und vergoldet. Donatello meisselt ausserdem in sechs Steinplatten einige Figuren und die Kreuzabnahme. Ferner werden für den Altar noch die Steinmetzen und Bildhauer Nicolò Cocari, Pipo, Meo Bartolommeo und Giovanni Nani beschäftigt und der Maler Squarcione, der das Parapet (nach Gloria wahrscheinlich die Figuren und Kreuzabnahme Donatello's) bemalt. Zum Antoniusfest des Jahres 1450 scheint der ganze Altar mit seinem Aufsatz vollendet gewesen zu sein. Zur Reconstruction dieses Aufbaues, die von Boito versucht werden soll, geben die Documente werthvolle Anhaltspunkte. — Dass es nicht die venezianische Republik war, die Donatello zur Errichtung des

Gattamelatamonumentes nach Padua berufen hatte, war schon von Milanesi nachgewiesen worden. Man erfuhr dabei, dass der eigene Sohn des Gefeierten das Geld, Venedig nur den Platz hergegeben, hielt aber ferner an der Annahme fest, dass es dieser Auftrag gewesen, der den Florentiner nach Padua führte. Gloria widerspricht dem, wie schon erwähnt. Unterstützt wird er in seiner Behauptung durch ein Manuscript, das vor Kurzem in den Besitz des Museo Civico gelangte und aus dem hervorgeht, dass der Guss der Reiterstatue erst im Jahre 1447 vollendet und zur selben Zeit auch der Steinsockel hergestellt war. Geschrieben sind die Notizen von einem Nofri di Messer P., in dem Gloria den Sohn des Palla Strozzi erkennt, der für Antonio Gattamelata eine Summe in dem Bankhaus des Giovanni Orsato deponirt hatte und nach Bedarf die Zahlungsanweisungen für Donatello ergehen lässt. Der Preis des ganzen Werkes belief sich auf 10405 venezianische Lire, was heute etwa einer Summe von 52300 Lire entsprechen würde. Die Zahlung erfolgte indess, da Streitigkeiten zwischen dem Künstler und dem Auftraggeber entstanden waren, erst am 1. October 1453, nachdem kurz vorher das Monument aufgerichtet worden war. Da Guss und Sockel schon 1447 vollendet, der Altar im Santo 1450 fertig gestellt war, weisen die Jahre 1451—53 eine Lücke in Donatello's Thätigkeit auf, die auch Gloria nicht auszufüllen versuchte.

Zur Geschichte des Mausoleums für Kaiser Ferdinand II. in Graz. Josef Wastler veröffentlicht im jüngsten Hefte der »Mittheil. der k. k. Central-Commission« (Bd. X, N. Folge) einen Artikel über das Ferdinands-Mausoleum in Graz. Der erwähnte pompöse Bau und seine Ausschmückung ist von demselben Verfasser schon vor etwa zehn Jahren eingehend behandelt worden [1]), bot aber durch seine Restaurirung in den Jahren 1885 und 1886 so viel neue Angaben verschiedener Art, dass ein Nachtragsartikel zweilfellos gerechtfertigt erscheint. So fand sich im Thurmknopfe eine Metallkapsel mit der Jahreszahl 1636 und eine Pergamenturkunde, welche als Termin der glücklichen Vollendung des Thurmes den November 1635 nennt. In der Gruftcapelle entdeckte man vier leuchtertragende Engel aus Terracotta, die laut Signirung Werke des Sebastian Carlon sind und sich in der Erfindung nach Wastler's Angabe an die berühmten Vorbilder des Nicolo dell' Arca und Michelangelo in San Domenico zu Bologna anlehnen. Weitere Mittheilungen Wastler's betreffen den Erbauer des Mausoleums, Peter de Pomis, der nunmehr auch als Medailleur gewürdigt ist. Möchte Wastler mit seinen geradewegs einzigen Kenntnissen über die Baugeschichte von Graz dem Mausoleum eine selbständige Arbeit widmen von jener prächtigen Ausstattung und Durchbildung, wie sie uns an seiner Monographie über das Landhaus in Graz erfreuen [2]).

[1]) Vgl. Mitth. d. k. k. Central-Commission, N. F., Bd. X.

[2]) Vgl. Jos. Wastler: »Das Landhaus in Graz, herausgegeben mit Subvention des hohen Landesausschusses von Steiermark«. Wien 1890. gr. 4°.

Der Palast des Podestà in Bologna.

Von **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Die Bologneser Architektur des Quattrocento bietet wegen ihrer Eigenthümlichkeiten ein nicht geringes Interesse für das Studium der Geschichte der Architektur. Etwas später als an anderen Orten sind die Formen der Renaissancekunst in Bologna zur Herrschaft gelangt. Um nur zwei Beispiele anzuführen, erinnere ich an die Seitenfaçade der Sacristei von S. Michele in Bosco ausserhalb der Stadt und an den Palast der »Anziani«, in welchen beiden, obwohl sie mitten im Quattrocento entstanden sind, noch der Spitzbogen verwendet worden ist. Dessen ungeachtet verstanden die Bologneser Architekten mit der Terracottadecoration ihren Gebäuden einen originalen Charakter zu verleihen.

Der grossartigste Palast, der in Bologna in den Formen der Renaissance entstanden, ist der Palast des Podestà, der in dieser an Thürmen und gothischen Gebäuden überreichen Stadt ein vorzügliches Beispiel für die reiche Architektonik des ausgehenden 15. Jahrhunderts bildet.

Von allen, die bisher über diesen Palast gesprochen haben, sind die Documente über seine Baugeschichte unbeachtet gelassen worden. Meine erfolgreichen Nachforschungen unter den Urkunden der alten Commune von Bologna machen es mir möglich, diese oft beklagte Lücke in der Geschichte der italienischen Architektur auszufüllen und einige Irrthümer über die Entstehungszeit dieses hervorragenden Gebäudes zu berichtigen.

Die von Alters her zahlreiche »curia« oder »familia« des Podestà, der die verschiedenen Geschäfte der Communalverwaltung oblagen, machte die Beschaffung von ausreichenden und würdigen Räumlichkeiten nothwendig, zumal die Communalvertretung stets viel auf äusseren Prunk sah, auch in Zeiten, in denen die Selbstständigkeit der Verwaltung auf eine blosse Form beschränkt war. Schon im Jahre 1201 erwarb die Commune den Bauplatz für den Palast, der nach 1253 den Namen »del Podestà« erhielt. Einige Jahre später wurde über der Façade eine Brüstung angebracht und der viereckige Thurm errichtet, der vor einigen Jahren sehr sorgfältig restaurirt und von seinen barocken Zuthaten befreit worden ist. Der Palast bildete so mit seinem Thurm an der Vorderseite, wie in Florenz, Siena u. a. O., ein befestigtes, für die Vertheidigung geeignetes Gebäude, wie man besonders an

dem noch erhaltenen, im gothischen Stil gebauten Theil des Porticus, der sich nach der Via degli Orefici öffnet, wohl erkennen kann.

Die Umgestaltung des Palastes beginnt in der Mitte des 15. Jahrhunderts. Vom Jahre 1447 wird ein Vertrag mit Pietro Ganganello, Tomaso di Pietro dalle Rode und Tomaso Cavicchioli betreffs der Herstellung des grossen Saales für den Preis von 2200 Lire erwähnt [1]). Drei Jahre später fügte der Bologneser Architekt Bartolomeo Fieravanti im Erdgeschosse einen Bogengang mit Verkaufsläden hinzu. Einige Arbeiten von geringerer Bedeutung vor 1483 mögen unerwähnt bleiben, denn erst in diesem Jahre beginnt der Bau der gegenwärtigen Façade des Palastes.

Da gegen Ende des 15. Jahrhunderts das alte, mittelalterliche Gebäude für die Ansprüche der neuen Zeit nicht mehr entsprechend erachtet wurde, beschloss die Commune, für seine zahlreiche »curia« angemessenere Räume zu beschaffen. Die Arbeiten wurden sogleich in Angriff genommen, beschränkten sich aber ursprünglich auf den Umbau eines Theiles des alten Palastes, besonders des Erdgeschosses. Sicher jedoch, wie die Nachricht des Maurermeisters und Chronisten dieser Zeit, Nadi, uns bestätigt, wurde die alte Façade sogleich abgebrochen, um einer neuen, reicheren Platz zu machen, die mehr nach dem Platze vorgeschoben werden sollte, um das Gebäude zu erweitern und den alten Eingang in sich aufzunehmen.

Im Jahre 1483 ertheilten die Aeltesten, die »Anziani«, der Stadt den beiden Patriciern Giovanni Bentivoglio und Piero Malvezzi den Auftrag, im Namen der Commune die Arbeiten zu überwachen. Von diesem Jahre an sind die Bände der »Provvigioni« der Commune von Bologna reich an Zahlungsanweisungen für Arbeiten »pro fabrica palatii potestatis«. Zu diesem Zwecke wurden auch die Einkünfte aus Geldstrafen verwendet [2]). Um die Façade weiter vorrücken zu können, begann man mit Abbruch eines Brunnens, der sich vor dem Hauptportal befand und dessen Material der Bauhütte von S. Petronio überwiesen wurde; ferner ordnete die Commune die Entfernung der Verkaufsbuden auf dem Platze an.

Die Arbeiten wurden im Anfange ohne bestimmte Ordnung vorgenommen. In den ersten Jahren beschränkten sie sich auf die Einrichtung von Amtsräumen für den Schatz und für das Archiv und auf die Wiederherstellung des nach dem Palaste der Aeltesten zu gelegenen sogenannten »Saales des Königs Enzio« und des im Jahre 1447 erbauten, durch den durch das Dach eindringenden Regen beschädigten grossen Saales. Mit diesen Arbeiten wurde M^{ro} Bartolomeo da Novellara, Stadtbaumeister von Bologna, beauftragt [3]). Es ist dies derselbe Künstler, der mit Nadi und Pietro Alberti zusammen am Bau des Palazzo Bentivoglio thätig war, der, wie man annimmt, nach der Zeich-

---

[1]) Alidosi, Instruttione delle cose notabili della città di Bologna. Bologna, Tebaldini, 1621.

[2]) Archivio di Stato di Bologna — Sezione Comunale — Partiti — vol. 10 (1480—89) fol. 103 v. u. 111 v.

[3]) Arch. di Stato di Bologna. Mandati 20, fol. 310 r u. v.

nung des Florentiners Pagno aufgeführt wurde [4]). Bis gegen 1488 wurden nur Restaurationsarbeiten ausgeführt und das Dach des umfangreichen Gebäudes wiederhergestellt. Zwei Marmorstatuen von hl. Bischöfen, die die Brüstung des Palastes zierten, wurden entfernt und einem verdienten Bürger geschenkt [5]). Das Datum dieser ersten, wenig bedeutenden Arbeiten hat alle, die über den Gegenstand geschrieben, zu der irrthümlichen Annahme verleitet, die gegenwärtige Façade S. Petronio gegenüber sei schon im Jahre 1485 errichtet worden.

Die Urkunden gestatten mir, diesen Irrthum zu berichtigen. Die Entdeckung eines werthvollen Ausgabebüchleins in der städtischen Abtheilung des Staatsarchivs in Bologna macht es uns möglich, den Arbeiten gerade bis zur Vollendung der Façade zu folgen. Es ist dies ein Heftchen von 16 numerirten und 3 unnumerirten Blättern am Schlusse, das, in zierlicher Handschrift geschrieben, das Verzeichniss der Ausgaben für Künstler, Arbeiter und Material für die Erbauung der Façade in den Jahren 1492 bis 1494 enthält.

Vorerst will ich versuchen, die Frage nach dem Architekten des eleganten Bauwerkes zu beantworten.

In der langen Reihe von Namen von Maurern und Steinmetzen, die beim Baue beschäftigt waren, ist keiner ausdrücklich als der erfindende und leitende Architekt bezeichnet. Die Auffindung des geistigen Urhebers der Bauwerke der italienischen Renaissance ist bekanntlich so sehr schwierig, weil in dieser goldenen Zeit der Kunst die Künstler häufig genug in vielen Zweigen der Kunst sich auszeichneten und die verschiedenartigsten Arbeiten auf sich nahmen, weil den Architekten oft genug die Anfertigung der Zeichnungen sowohl wie die materielle Ausführung des Baues oblag, während die Urkunden zwischen diesen beiden Functionen nicht zu unterscheiden pflegen.

Von einigen Schriftstellern ist Aristotile Fieravanti, der durch bedeutende Arbeiten bekannt ist, als Architekt des Palastes genannt worden, zumal Gualandi in seinen Nachrichten über diesen bolognesischen Künstler [6]) einen Beschluss der 16 »reformatori governanti« angeführt hatte, aus dem hervorging, dass am 13. Februar 1465 an Meister Aristotile 600 Lire ausgezahlt wurden für Ausbesserung eines Theiles des Palastes. Die Wiederherstellung des Palastes wurde aber erst 18 Jahre später beschlossen und die Façade wurde fast 30 Jahre nach dem Datum der Zahlungsanweisung für Fieravante ausgeführt, dessen Thätigkeit am Palastbau sich auf eine Erweiterung desselben ohne Bedeutung beschränkte. In der Folge ging Fieravante nach Russland, von wo er nie zurückgekehrt ist. Sein Name ist also ohne Weiteres auszuschliessen. Ebenso wenig begründet ist die Zuschreibung des Entwurfes des Palastes an Bramante, der mit Julius II. nach Bologna gekommen sein sollte, eine Ansicht, die einige Anhänger gefunden hat. Zur Zeit des Aufenthaltes Julius' II. in Bologna war jedoch der Palast des Podestà mit seiner gegen-

---

[4]) A. Ricci, Storia dell' architettura, 2, p. 577, nota 30.

[5]) Arch. di Stato di Bologna. Partiti 28. Maggio 1488, fol. 320 v.

[6]) Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per la Romagne anno IX, p. 62, 75.

wärtigen Façade schon seit einer Reihe von Jahren vollendet. Andererseits aber macht der Vergleich des architektonischen Stiles des Palastes mit den Werken, die Bramante vor seiner Reise nach Rom ausgeführt hatte, die Annahme, Bramante hätte den Entwurf im Beginne seiner künstlerischen Laufbahn ausgeführt, durchaus unwahrscheinlich. Meinerseits bin ich der Ansicht, die ich jedoch nicht als zweifellos sicher hinstellen kann, dass der Urheber des Entwurfes und der leitende Architekt des Palastes Giovanni da Brensa gewesen sei, dessen Name in den langen Listen der beim Bau des Palastes beschäftigten Arbeiter sich findet, und der der Einzige unter ihnen ist, der wirklich Architekt und Ingenieur war. In der That war er als solcher von 1486 bis 1490 [7]) beim Bau von S. Petronio, dem bedeutendsten Bologna's auch im Quattrocento, beschäftigt. Man beachte wohl, dass in dem Verzeichnisse der beim Bau von S. Petronio beschäftigten Arbeiter Giovanni da Brensa's Name verschwindet gerade in dem Zeitpunkte, in welchem die Arbeiten der letzten Bauperiode des Palastes des Podestà beginnen. In dem oben erwähnten Hefte ist er als der erste unter den Arbeitern aufgeführt und erhielt oft bedeutende Geldsummen, ohne dass jedoch die Art seiner Arbeitsleistung angeführt wäre. Dies würde sich erklären, wenn wir in ihm den bauleitenden und beaufsichtigenden Architekten zu erblicken hätten.

Neben dem Namen Giovanni da Brensa's (der oft auch einfach Giovanni Brensa genannt wird) finden wir in den Verzeichnissen der Arbeiter am Palastbaue den Francesco di Dozza's als Maurermeisters erwähnt, eines wirklichen Künstlers, mit dessen Namen einer der reichsten und genialsten Bauten Bologna's aus dem Ende des Quattrocento, die in Terracotta verzierte Façade der Kirche Corpus domini, volksthümlich »La Santa« genannt, verknüpft ist [8]). In den Verzeichnissen der Arbeiter finden wir den Familiennamen Francesco di Dozza's: Fossi (de Fuciis) [9]). Ausser diesen beiden Künstlern waren bei dem Bau des Palastes des Podestà eine lange Reihe von Arbeitern thätig, unter denen wir vielen Lombarden begegnen: Zu erwähnen sind: M° Ercole Achi, detto Matola, Domenico Salvezo, Paolo Fiorentino, Guglielmo Pupi oder Poppi, Paolo Gaspare da Reggio, Prospero, Zoanne da preda luino (Luino?), Michele Becchetto, Giovanni und Bernardo da Chiavenna, Giacomo da Erba, Guglielmo da Bologna, Guglielmo da Bellinzona, Sante da Lian, Antonio, Bartolomeo, Giacomo und Domenico, alle vier aus Domodossola, Antonio da Como, Antonio Bonetti, Guglielmo da Reggio, Andrea da Milano, Possidonio, Bernardo da Como, Corso di Tomaso und viele andere einfache Handwerker [10]). Wie die Arbeiten für die »fabrica della fazada« fortschritten, wurden sie abgeschätzt von dem Abschätzer M° Pelegrino di Maia-

---

[7]) Angelo Gatti, La fabbrica di S. Petronio — Indagini storiche e documenti. Bologna 1889.

[8]) Bei Erwähnung dieses Bauwerkes wurde Francesco di Dozza von einigen irrthümlich Bartolommeo genannt.

[9]) Urkunde III und IV.

[10]) Arch. di Stato di Bologna. Comunale. Fascicolo di spese per la fabbrica del Palazzo del Podestà; Partiti, 9. Dec. 1494, fol. 113 v.

trici, den wir in der gleichen Eigenschaft auch beim Bau der reichen Kirche der Madonna di Galliera in Bologna [11]) thätig finden. Die Capitelle der Säulen des Porticus des Palastes, die eleganten Pilasterfüllungen darüber und die kleineren Schmucktheile wurden von den Bildhauern Alessandro di Antonio Bonaldi, Giovanni Antonio Bia und Marsilio di Antonio ausgeführt. Von diesem letzten rühren die beiden nach dem Palast der Anziani und nach der Via degli Orefici zu gelegenen Seiten der Decoration, die im Beginne des Jahres 1492 schon fertiggestellt waren, her, wie aus einer Specialrechnung des Künstlers ersichtlich ist. In dieser Rechnung sind die Preise und die Maasse der Säulen, der Architrave, der Einfassungen der grossen Fenster, der Pilaster und des Gesimses aufgeführt; ich halte sie für interessant genug, um sie unverkürzt wiederzugeben [12]). Marsiglio wurden für seine Arbeit 782, 11. 9. bolognesische Lire gezahlt. Auch die übrigen Arbeiten für die »fazada sopra la piaza« wurden unter der Leitung Giovanni da Brensa's schnell vollendet. Damals wurden, nach dem Gebrauche der Zeit, an den Säulen die eleganten Fahnenhalter angebracht, die noch heute erhalten sind. Das oben erwähnte Ausgabebuch gibt an, dass diese »ferri bandirali« von Giovanni degli Accusi [13]) ausgeführt wurden, Andrea da Milano lieferte die Eisen und die Klammern zwischen den Bogen des Porticus.

Gleichzeitig mit den Arbeiten an der Façade und den Seiten schritt die innere Einrichtung des Palastes fort. Der grosse Saal nach dem Platz zu, der die ganze Breite der Front einnimmt, viele im Halbbogen gewölbte Zimmer, das Gesindezimmer, die Treppe und der gegenwärtige Seiteneingang auf der Seite des kleineren Platzes, auf dem später Giovanni da Bologna's grosser Brunnen errichtet wurde, wurden wiederhergestellt. Die Arbeiten, die von Francesco di Dozza ausgeführt wurden, erstreckten sich auf den alten Thurm aus dem 13. Jahrhundert; Guglielmo und Giacomo da Ravarino stellten die cassettirte Decke her, ein Maler, genannt »el prete«, schmückte sie aus, und ein M° Andrea lieferte eine Glocke für den Thurm [14]). Die Decke des grossen Saales wurde von den beiden oben erwähnten Bildschnitzern (maestri di legname) ausgeführt und Alessandro della Volta lieferte eine eiserne Brüstung für den Palast [15]). Dagegen ist uns von einer malerischen Ausschmückung der neuen Säle nichts bekannt. Arbeiten von Bedeutung dürften jedenfalls nicht zur Ausführung gekommen sein. Wenn etwa Ornamentstreifen oder Friese zum Schmucke der Säle angebracht worden sind, wurden sie jedenfalls von einem der Maler ausgeführt, die in diesem Jahre im Solde der Commune von Bologna standen. Dies waren ein Alessandro di Orazio degli Orazi, eine Malerfamilie, die vielfach in den Büchern der Stadtverwaltung Erwähnung findet, und ein Masaccio, der häufig sich darauf beschränkte, Flaggen

[11]) S. Fr. Malaguzzi Valeri, La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna. Archivio Stor. dell' Arte, 1893, fasc. I.

[12]) S. Urkunde I und II.

[13]) S. Urkunde V.

[14]) Nach dem angeführten Ausgabenbuche.

[15]) Arch. di Stato di Bologna. Comunale. Partiti v. 11, fol. 113 v.

und die Fahnen an Trompeten zu bemalen. Die Decorationen des Innern sind bei den verschiedenen theilweisen Umbauten des Palastes in den folgenden Jahrhunderten verschwunden. So machte im Jahre 1514 ein Einsturz die Wiederherstellung eines Theiles des grossen Saales und des Daches nach der Via degli Orefici zu nothwendig. Auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die ursprüngliche Form des Gebäudes durch Hinzufügung einer Brüstung, die im Beginne unseres Jahrhunderts erneuert worden ist, verändert worden, zum grossen Nachtheile des ursprünglichen architektonischen Bildes, das aber vielleicht ohne grosse Schwierigkeiten wieder zur Geltung gebracht werden könnte. Nicht minder haben die Zuthaten des 17. Jahrhunderts, besonders die des Jahres 1630, als der grosse Saal zu einem Theater für musikalische und dramatische Vorstellungen und für Turniere umgestaltet wurde, die Form des Gebäudes geschädigt, wie noch heute zu erkennen ist. In neuerer Zeit wurde der Palast, an den sich so viele Erinnerungen knüpfen, das Bollwerk der städtischen Freiheit, zur bescheidenen Verwendung für Diensträume und für das Archiv eingerichtet. Die Spuren moderner Restauration lassen sich auch am Aeusseren erkennen in den Kragsteinen der Pilaster mit Rosetten und geometrischen Ornamenten, die den unteren Theil des Gebäudes etwas in Disharmonie setzen mit dem oberen. Die grossen Fenster, die in ungeschickter Weise verkleinert waren, sind neuerdings wiederhergestellt worden, so dass das Bauwerk, so weit das möglich war, die harmonische Eleganz des 15. Jahrhunderts wiedergewonnen hat.

Wir wissen nicht, wesshalb der Palast nie sein Dachgesims erhalten hat. Ein Project, diesen fehlenden Theil des Gebäudes zu ersetzen, das vor einigen Jahren in Vorschlag gebracht worden war, ist nicht zur Ausführung gekommen.

Der Palast des Podestà in Bologna ist, wie die meisten öffentlichen Gebäude Oberitaliens jener Zeit, mit einem offenen Porticus versehen, der aus starken Pilastern mit Kragsteinen, auf denen die Bogen (neun nach dem Platze zu und je zwei auf den Seiten) und die Gewölbe ruhen. Aussen lehnen sich an die Pilaster die Säulen mit Capitellen in Hochrelief an, die den Architrav tragen. Eine lange Brüstung trennt das Erdgeschoss von dem oberen Stockwerke, das sich in einer Reihe grosser im Rundbogen gewölbter und von Einfassungen in Hausteinen umrahmter Fenster öffnet.

Zwischen den Fenstern erheben sich elegant sculptirte Pilaster, die das Gesims tragen. An den Seiten erstreckt sich eine gleiche architektonische Gliederung über zwei Arkaden hin, von denen aber nur die eine nach dem Porticus sich öffnet. Vier Schilde für Wappen über den oberen Pilastern und eine Reihe von Flaggenhaltern, die an den Säulen angebracht sind, vervollständigen den äusseren Schmuck des Gebäudes.

Wie man also sieht, steht in der That dies Gebäude auf der Grenzscheide zwischen der Architektur der Frührenaissance und der der Hochrenaissance in Bologna. In seinem majestätischen Charakter, der die noch nicht in Pedanterie ausgeartete Nachahmung des antiken Stiles zeigt, bildet der Palast des Podestà einen starken Gegensatz zu den übrigen Bologneser

Gebäuden des 15. Jahrhunderts, deren Architekten noch den alten Traditionen folgten, und die durch die reichliche Verwendung von Terracotta-Verzierungen die Aufmerksamkeit von der Armuth der architektonischen Formen abzulenken suchten. Auch durch die rein künstlerische Betrachtung des Palastes, den wir besprochen haben, wären wir demnach zu dem Schlusse gelangt, dass der Architekt desselben nicht unter den Bolognesen zu suchen sei, wenigstens nicht unter denen, denen wir bestimmte Gebäude zuschreiben können, sondern vielmehr unter den auswärtigen, vornehmlich unter den Künstlern der lombardischen Schule, deren Werke von dem grandiosen Geiste Bramante's inspirirt erscheinen.

Documenti.

I°. »1492. Marsilio taiapreda de havere adi XIIII° di mazo per lavori ha facti e dati ala fabrica del palazo . . . . .
zoe 1° pilastro cantoniero e 1° arco, triangulj e capitello . . £ 133. 11. 11.
E adi deto per piu lavori posti in dicta fabrica dal piano de larco et suso a lei debie . . . . £ 124. 17. 2.
Misurati per m°. pelegrin di maiatrici. ecc.«
(Arch.° di Stato di Bologna — Comunale — Fascicolo di spese per la fabbrica del palazzo del Podestà. c. 12. r.)

II°. »Al nome de Dio adj 19 de marzo 1492.
»Conto de le maxegne a dato marsilio di antonio taiaprede per la fabricha de lo palazo del podesta per la parte verso lo palazo dj Signurj
per lo banchaletto sotto le bassa pie e on. 10 a s. 5 il pie . . . . £ 2. 4. 2.
El pilastro con li roxunj elto pie 13 e on. 11 con la bassa larga pie 8 e on. 6 sono pie 118 e on a pe quadro a s. 8 d. 6 el pe . . . . £ 50. 5. 1.
El pilastro mezo tondo elto con la bassa in sino al capitello pie 20 on. 7 volta e faza pie 3 on. 2 sono ape quadro pie 65on. 2 andante a s. 8 d. 6 il pe . . . . £ 27. 13. 11.
El capitello de la meza colona tonda . . . . £ 16. —. —.
Duj trianghol requadrano larcho . . . . £ 11. —. —.
Uno Archo grande de sotto con la chiave triomfale in mezo £ 21. 10. —.
Uno pezo darcho de pie 2 posto in opera volta verso la porta del palazo del podesta : . . . . £ 1. 15. —.
Doe mexole sotto l'archo . . . . £ 3. 3. 9.
El basamento sotto el fresco pie 19 on. 10 a s. 8 d. 6 il pie . . . . £ 8. 8. 7.
El frexo de maxegna sopra el ditto basamento pie 60 on. 5 a s. 4 . . . . £ 12. 1. 8.
El lavoro dj roxunj in lo cantone donde finise el frexo verso la porta del podesta . . . . £ 1. 9. —.

La cornixe sopra el frexo pie 21 a s. 18 il pe . . . £ 18. 18. —.
Doe palestrade (balaustrate) de le finestre pie 38 a s. 11 il pe . . . . £ 18. 14. —.
Uno archo sopra le ditte palestrade . . . . £ 11. —. —.
Una colona elta pie 18 on. 5 a s. 20 il pe . . . . £ 14. 8. 4.
El basamento solto al sagramado de le pilastrade pie 8 on. 11 a s. 8 d. 6 il pe . . . . £ 3. 15. 9.
Li roxunj verso la porta del podesta elto pie 17 on. 8 larcho pie 1 on. 1 a s. 8 d. 6 il pe . . . . £ 8. 2. 3.
El capitello e bassa de la colona quadra . . . . . . £ 6. —. —.
Larchitravo de sopra al capitello luncho pie 20 on. 7 a s. 16 d. 6 . . . . £ 16. 19. 7.
Uno hochio di sopra . . . . £ 5. —. —.

£ 258. 9. 0.

Uno altro pilastrone verso le orevexarie a la botecha de m° Andrea da le . . . . (sic) per lo banchale sotto la bassa pie 10. a s. 3 il pe . . . . £ 2. 10. —.
El pilastro con li roxunj pie 130 quadro a s. 8 d. 6 il pe £ 63. 15. —.
El pilastro mezo tondo elto con la bassa in sino al capitello pie 20 d. 7 . . . . £ 27. 13. 11.
El capitello de la meza colona tonda . . . . £ 16. —. —.
Dnj triancholj requadran larcho . . . . £ 11. —. —.
Doe mexole sotto larcho . . . . £ 3. 3. 9.

S. £ 382. 11. 9.

Se hauto in più volte da la Camara per man del podesta £ 410. —. —.«
(Ibidem. Foglio volante che va unito al fascicolo cit.)

III°. »M° Francesco da doza de havere adj VIII de octobre per parte de opere ha date a la fabricha de la fazada, ecc. . . . . £ 20. —. —.

. . . .

(Ibid. fasc. cit. c. 11. r.)

IV°. »La fabrica del palazo del podesta per la fazada sopra la piaza de dare. ecc. . . . . . per opere ha date m° Francesco da Doza a fare la fazada, a lui . . . . £ 20. —. —.«
Seguono altri molti pagamenti allo stesso.

(Ibid. c. 12. v.)

V°. »M°. Acurso fabro (deve avere) per 1° bandiraio . £ 19. 7. —.
»Per 1° ferro da bandiraio ecc.«
Seguono altri pagamenti allo stesso per gli altri ferri portastendardi.

(Ibid. c. 12. r. e v.)

Schongauerstudien.

Von **Max Bach** in Stuttgart.

Die vielfache Unsicherheit, welche immer noch unter den Kunstgelehrten bezüglich der Biographie Schongauer's besteht, veranlasst mich einmal, alles urkundliche Material über den Künstler zusammenzustellen, zumal ja in letzter Zeit, besonders in den Basler Archiven, neue Funde zu Tage traten, welche ein neues Licht über die unklaren Verhältnisse des Meisters werfen. Ich sage hiemit allen denjenigen, welche mich in diesem Vorhaben unterstützt haben, besonders den Herren Archivrath Dr. Pfannenschmid und Archivar Dr. Waldner in Colmar, sowie Herrn Stadtarchivar Dr. Adolf Buff in Augsburg, öffentlich Dank.

1. Der Name.

Schon Wimpheling in der bekannten Stelle seiner Epitome rerum Germanicarum, Cap. 67, De pictura et plastice, nennt Schongauer nicht mit seinem eigentlichen Geschlechtsnamen, sondern Martin Schön, ebenso Scheuerl in seiner Lebensbeschreibung des Anton Kress, Beatus Rhenanus, Neudörfer, der Strassburger Jobin und überhaupt alle deutschen Schriftsteller des 16. und 17. Jahrhunderts bis auf Sandrart herab. Die Franzosen nennen ihn Beau Martin, die Niederländer Hupse Martin; eine ganze Musterkarte von Namen haben aber die Italiener geliefert, sie schreiben Belmartino, Martino Tedesco, Martino d'Anverso oder Martino Olandese, wohl im Hinblick auf seine Kupferstiche, welche grösstentheils auf dem Wege über Antwerpen nach Italien gelangt sein mochten. Der italienische Encyklopädist Zani zählt nicht weniger als 30 Varianten dieses Namens auf.

Ob nun die Abkürzung des Namens zugleich eine Bezeichnung seiner körperlichen Schönheit oder seiner Kunst bedeuten sollte, lassen wir dahingestellt, urkundlich ist diese Schreibweise nicht. Augsburger Forscher haben schon längst darauf hingewiesen, dass der Name von dem oberhalb Augsburg am linken Lechufer liegenden Städtchen Schongau abzuleiten ist, und thatsächlich finden wir auch die Schongauer schon mit dem 13. Jahrhundert unter den wappenführenden Geschlechtern Augsburg's. Im 15. Jahrhundert tritt der Name in folgenden Varianten auf: Schongawer, Schongouwer, Schöngouwer, Schongouer, im Augsburger Malerbuch verketzert in Schamgauer, Schonauer und Schönawer; althochdeutsch Schōgōare. Murr, der Vater der deutschen Kunstwissenschaft, hat schon in seinem Journal zur Kunstgeschichte

und allgemeinen Litteratur, Bd. 15 (1787), den unglücklichen Versuch gemacht, aus den Nürnberger Bürgerverzeichnissen sämmtliche Namen, die auf Schön lauten zusammenzustellen und bemerkt dabei ausdrücklich, er sei auf diesen Namen sehr aufmerksam gewesen, aber ein Martin Schön fand sich niemals. Die meisten Namen sind ohne Angabe des Standes verzeichnet, z. B. ein Eberhart Schön, ein Mathes Schön, ein Conrad Schön u. s. w., nur in den Jahren 1463—67 wird ein Maler Marx Schön genannt.

Die älteren Ulmer Forscher, Weyermann an der Spitze, haben in der Folge das Suchen nach den Schön's weiter getrieben und der genannte Litterarhistoriker hat dann im Kunstblatt 1830 Folgendes veröffentlicht. Wir geben dessen Notizen mit Weglassung des nicht hierhergehörigen: Martin Schön d. ä., Maler und Formschneider, kommt vor 1394, 1398, 1414, 1416. Barthel Schön d. ä., Bruder des vorigen, in den Ulmischen Steuerbüchern kommt er als Maler vor: 1427, 1430, 1440 und seine Wittwe 1441. Meister Martin Schön des vorigen Sohn, Maler, Holzschneider, trieb auch die Goldschmiedekunst. Er kommt in den öffentlichen Büchern von 1441, 1461, theils unter dem Namen Martin Schön, theils Martin Schongauer vor und starb zu Colmar wahrscheinlich 1486. Barthel Schön d. j., Sohn des älteren Martin Schön, lebte im Jahre 1479, sein Monogramm war b und S, er war Maler und Kupferstecher und kommt auch in den Ulmischen Büchern vor.

Ohne die Quellen zu prüfen, haben dann Grüneisen und Mauch in ihrem im Jahre 1840 erschienenen Buche »Ulms Kunstleben im Mittelalter« einfach diese Notizen abgeschrieben, aber die Sache dadurch noch weiter verwirrt, dass sie den Namen Schongauer beigefügt und mit grosser Sicherheit behaupten, Martin Schongauer's Aufenthalt in Ulm sei ausser Zweifel gesetzt durch den Umstand, dass er einer alten Ulmer Familie angehöre, welche vom Ende des 14. Jahrhunderts bis herab in die Mitte des 16. eine Reihe ansehnlicher Künstler hervorgebracht habe. Selbst der 1495—1514 genannte Glaser Hans Schön wird auf S. 60 geradezu Hans Schongauer genannt [1]).

Wie verhält sich's nun aber mit diesen angeblichen urkundlichen Zeugnissen.

Hassler gibt in dem oft citirten Sendschreiben an Eduard Mauch im 9. und 10. Bericht der Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben 1855, S. 68 ff., interessante kritische Mittheilungen über schwäbische Künstler und kommt dabei auch auf Schongauer zu sprechen. Er sagt mit Hinweis auf die von Passavant im Kunstblatt 1846 aus Grüneisen und Mauch geschöpften Angaben: »Ich habe seit 15 Jahren alle Urkunden auf das Sorgfältigste durchgegangen, aber nicht in einer einzigen, weder in den noch vorhandenen Originalen, noch in den durch den Hauspfleger Neubronner mit grosser Treue gemachten Auszügen aus den verloren gegangenen, die ebenso genau an einzelnen Stellen von dem verstorbenen Prälaten v. Schmid ergänzt sind, findet sich auch nur ein einziges

[1]) Nach Hassler wird dieser Hans 1503—1513 in den Burgerbüchern als Hans Schongaw, Glaser, angeführt.

Mal der Name Schön, oder gar Martin Schön oder endlich gar Martin Schongauer. Zwar kommt der Name Martin [2]) als Name eines oder mehrerer Maler mehrfach vor, nämlich 1398, 1414, 1416, 1417, 1426, 1430, 1434, 1441—43, 1449, 1460—61 . . ., aber zu einer vollen geschichtlichen Berechtigung, eine Familie Schön oder Schongauer hier als uralt eingebürgert anzunehmen, reicht dies Alles nicht hin, denn ich wiederhole es, der Name Schön oder Schongauer kommt nirgends vor.« Ein Vergleich der gegebenen Daten mit denjenigen Weyermann's zeigt, dass es mit wenigen Ausnahmen dieselben sind. Weyermann hat also, obgleich er diese Namen unter der Rubrik »Maler mit Geschlechtsnamen« verzeichnet, offenbar geschwindelt. Wir würden übrigens den Angaben Hassler's, der sich nicht immer als zuverlässiger Kunstschriftsteller gezeigt hat, auch ein Misstrauen entgegenbringen, wenn nicht Passavant im Peintre graveur, Bd. II, versicherte, er habe persönlich von den betreffenden Urkunden Einsicht genommen. Aus Grüneisen und Mauch ist dann diese Urkundenfälschung in viele andere Bücher übergegangen und selbst Gérard, Bd. II, S. 228 ff., hält daran fest.

Auch in Colmar hat man nach den Namen Schön gesucht; Passavant erwähnt im Kunstblatt 1846, S. 167 ff., einen Franz Schöne 1372, einen Werlin Schöne, Schneider, 1382 und Clewelin Schöne 1384, welche Namen Archivar Hugot aus den Registern der Stadt gezogen.

2. Urkunden in Augsburg und Ulm.

Thatsächlich wird der Name Schongauer schon seit dem 13. Jahrhundert in Augsburg genannt, die Familie gehörte dem Patriziat an und führte einen rothen Mond im silbernen Felde im Wappen (s. Siebmacher II, 53). Wie Dr. Mayer berichtet [3]), hatte das Geschlecht, insbesondere in den Kämpfen der aufstrebenden Bürgerschaft mit Bischof Hartmann 1248—86, eine hervorragende Rolle gespielt [4]). Am Anfang des 15. Jahrhunderts sind hauptsächlich drei Brüder zu nennen: Caspar, Jos und Hans, Söhne des Hans Schongauer. Caspar [5]) und Hans waren Kaufleute; Jos Schongauer wurde Goldschmied. In einem Schreiben des Raths nach Lounburge (vielleicht Lüneburg) vom 14. April 1431 heisst es: »wie daz Jose Schongawer ain Goldschmidknecht bey ew in ewer Stat wonhaft sey und derselb Jose ist von vatter und mutter elichen geboren in unser Stat Augsburg«. Ganz unrichtig ist, was Dr. Mayer a. a. O. erzählt: die Schongauer seien in Armuth versunken und ein Ulrich dieses

---

[2]) Ein Meister Martin wird von Jäger (Kunstblatt 1833) erwähnt, derselbe kommt urkundlich 1426 und 1434 vor, übereinstimmend mit den von Hassler gegebenen Daten.

[3]) Augsburger Allg. Ztg. 1872, Beil. 116.

[4]) 1239 wird ein Heinrich Schongauer erstmals genannt, er war 1254—84 Stadtpfleger. Dessen Söhne: Heinrich II. 1273—1301, Siboto 1277—1339 und Johann 1277—1348, später 1370 erscheint noch ein Conrad mit seinen Söhnen Hans, Jos und Leonhard. S. Augsburger Urkundenbuch I und II.

[5]) Stetten nennt einen Caspar Schongauer, welcher 1444 als Rathsherr erwähnt wird.

Namens habe sich lange Jahre mit einem elenden Bilderhandel dürftig ernährt und sei im Jahr 1428 nach Colmar gezogen, dies sei der Vater Martin's, welch letzterer wahrscheinlich noch in Augsburg und zwar auf dem Frauenthorthurm geboren sei. Man sieht, wie auch hier das genannte Datum in der Voraussetzung zurecht gemacht ist, Martin wäre schon 1420 geboren. Der genannte Ulrich war Krämer, hiess aber nicht Schongauer, sondern Schön. Das Andenken der Schongauer ist heute noch im Volksmunde durch den Namen Schongauergasse, jetzt Kapuzinergasse genannt, verewigt.

Am längsten bekannt ist diejenige Urkunde, schon Stetten weiss davon, welche die Aufnahme des Bruders von Martin in das Bürgerrecht von Augsburg bezeugt.

Die Stelle lautet im Bürgeraufnahmebuche S. 416 unter dem Jahr 1486: »Am freytag vor palmarum hat Maister Ludwig Schongawer maller das Burgerrecht erkauft obgeß maß« (obgeschriebener ·massen). Dieser Ludwig wird ferner genannt im Augsburger Malerbuch, welches zuerst von Hassler a. a. O. notirt ist und später von Vischer in seinen Studien zur Kunstgeschichte vollständig abgedruckt worden ist.

1486, 24. December. Maister Ludwig Schaingauer stellt einen Jungen vor mit Namen Peter Gessler.

1488, 3. August. Maister Ludwig stellt vor Ulrich Diettmair (Dietmann).

1490, 13. Juni. Maister Ludwig Schongawer stellt vor Hans Gessler.

Unter der Rubrik »Auswanderungen«, d. h. im Verzeichniss der ausgeschiedenen resp. verstorbenen Meister finden wir dann noch folgenden Eintrag (1487): »Maister Ludwig Schongauer der maller hatt gehebt zway kinder, die habene der zunfft gerechtigkeit, mit Namen martin und die dochter zusana.«

Die Augsburger Maler bildeten keine eigene Zunft, ähnlich wie in Ulm, sondern waren der Schmiedezunft zugetheilt. Derselbe Ludwig hatte übrigens schon vorher das Bürgerrecht in Ulm, was aus folgendem von Hassler a. a. O. S. 76 publicirten Eintrag im dortigen Bürgeraufnahmebuch bestätigt wird. »(Anno dm̄. 1479.) Uff Conrade eodem anno hat ain Ratt Ludwigen schongawer Maller, das Burgerrecht geschenckt allso das er nun füro unser ingesessner Burger sein. Vnd uns füro sturen dinen und aller verbott und och sachen gehorsam und gewärtig, und verbunden sein soll als andere Burger ungefarlichen.«

Aus einer Stiftungsurkunde erfahren wir weiter, dass Ludwig eine Ulmerin zur Frau hatte mit Namen Anna Stäblerin, eine Schwester des Malers Hans Lindenmayer in Ulm. Die betreffende Urkunde, welche vom Ulmer Alterthumsverein anlässlich des Münsterjubiläums im Jahr 1890 erstmals publicirt worden ist [6]), lautet:

1490, 20. Juli. Hanns Lynndenmayr, der Maler, ehelicher Sohn des Crafft Lynndenmair, Bürgers zu Ulm, verordnet letzwillig, nach seinem Tod sollen hundert guldin reinischer genommen und darumb ain silbrins bild sannt Johanns des tauffers, der das lemblin inn seiner Hannd hab, gemachet, unnd

[6]) Urkunden zur Geschichte der Pfarrkirche in Ulm. In Auszügen mitgetheilt von Bazing und Veesenmeyer. Ulm 1890. 8°.

darnach·fürderlich und von stund an in unser lieben Frawen pfarrkirchen hie zu Ulme gegeben, daselbs auff den fronaltar geordnet, und zu allen Vesten und hochzeitlichen tagen mit andern silbrin billden herfür getragen und darauf gestellt werden und also dem gemalten altar ewigklich .... beleiben. Sein übriger Nachlass soll seinem Vater Crafft Lyndenmair und dessen ehelicher Hausfrau Anna Fries zu lebenslänglicher Nutzung, nach deren Ableben aber seiner Schwester Annen Stäblerin, Ludwig Schongawers ehel. Hausfrau, oder falls sie nicht mehr am Leben wäre, ihren ehelichen Kindern zufallen.«

Nach Weyermann war ein Ludwig Friess d. Aelt. 1449 Karten- und Briefmaler und der genannte Kraft Lindenmayer Holzschneider in Ulm 1490. Daraus schlagen nun Grüneisen und Mauch gleich Kapital und behaupten sogar, der angeblich in den Jahren 1460—99 [7]) in Ulm genannte Ludwig Friess sei identisch mit Ludwig Schongauer, dessen Familie nach Colmar gezogen, woselbst Ludwig, Caspar und Paul der Malerkunst obgelegen seien. Burckhardt [8]) und früher schon Gérard haben diese lächerliche Hypothese bereits zur Thatsache gemacht.

Noch eine weitere Hypothese müssen wir erwähnen, welche so viel wir wissen erstmals Passavant [9]) berichtet, aber dann auch von Schmid und Andern nacherzählt worden ist, nämlich der angebliche Brief eines Mönchs in Strassburg an die Aebtissin des Frauenklosters zu Söflingen bei Ulm, worin er derselben mittheilt, dass er Schongauer in Colmar gesprochen habe, welcher ihm mittheilte, er wolle sich baldigst nach Söflingen begeben, um seine Arbeit für das Kloster zu Ende zu führen. Dieses schöne Geschichtchen ist zweifellos Dichtung und zu dem Zwecke erfunden, die Beziehungen Schongauer's zu Ulm zu bekräftigen. Hassler erwähnt in seinen verschiedenen Schriften zur Ulmischen Kunstgeschichte den Brief mit keiner Silbe, auch wäre dieses für die so lückenhafte Lebensgeschichte Schongauer's höchst interessante Schriftstück gewiss schon veröffentlicht worden, wenn dasselbe existirte. Doch dürfen wir Passavant, welcher in seinem Buche redlich bemüht war, sich vor Hypothesen zu bewahren und erstmals etwas Ordnung in die bis dahin gänzlich vernachlässigte Urkundenforschung brachte, dieses Märchen nicht in die Schuhe schieben, dahinter steckt ganz gewiss dessen Gewährsmann Hassler, der Schalk! oder irgend ein anderer Ulmer Freund.

3. Urkundliches in Colmar.

Bis zum Jahre 1840 kannte man den Namen Schongauer in Colmar nur der Tradition nach; Quandt berichtet darüber im Kunstblatt des angegebenen Jahres, der Archivar und Bibliothekar Hugot habe mit dem grössten Eifer Nachforschungen angestellt, um über Schongauer's Lebensverhältnisse Aufschluss zu erhalten, aber vergeblich. Er fand nur im Mitgliederverzeichniss

---

[7]) In letzterem Jahre wird derselbe genannt in einer Urkunde der St. Lucasbruderschaft zu den Wengen in Ulm als »pictor senior«, s. Verhandl. d. Vereins f. Kunst u. Alterth. in Ulm, 1870.

[8]) Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein, S. 122. Basel 1888.

[9]) Peintre graveur, II, S. 103 ff.

der Bruderschaft zum Rosenkranz, welches gegen Ende des 15. Jahrhunderts angelegt war, die Namen zweier anderer Maler, Hans Obelin und Caspar Isenmann, und sehr vieler Malerbuben eingetragen, jedoch Schongauer nicht, dagegen seinen Bruder Ludwig.

Erst am 7. December 1840 schreibt Hugot an den Kunstgelehrten Gessert in München, er habe auf dem Speicher der Stadtbibliothek einen in Schweinsleder gebundenen Holzband gefunden, welcher auf 53 Pergamentblättern ein Verzeichniss der Stiftungen von Jahrzeiten (Anniversarien) des St. Martinsstifts enthalte. Später wurden von demselben Archivar noch die Grundrentenbücher (Urbare) des Stifts gefunden. Weiter kommen noch in Betracht die Bürger- und Steuerlisten und die Kaufhausbücher. Diese Archivalien befinden sich jetzt an drei verschiedenen Orten: das Anniversarienbuch auf der Stadtbibliothek, die Urbare auf dem Bezirksarchiv (Carton 15, 16) und die Bürger- und Steuerlisten im Stadtarchiv. Ob das von Quandt genannte Verzeichniss der Bruderschaft zum Rosenkranz noch existirt, weiss ich nicht anzugeben, Gérard und Burckhardt kennen dasselbe nicht.

Wir haben uns zunächst mit dem Anniversarienbuch zu beschäftigen. His-Heusler[10]) gibt eine ausführliche Beschreibung desselben, nachdem sich schon Schnaase, Jahrg. 1863 der k. k. Centralcommission, eingehend damit beschäftigt hatte.

Die Anlage dieses Anniversarienbuchs geschah im Jahr 1505 durch den damaligen Einnehmer des Stifts, den Magister Gregor Becherer, unter dem Dekan Jakob Carpentarius, welcher die Vorrede dazu geschrieben hat. Schreiber des Buchs ist jedoch Bartholomäus Wickram, welcher von 1494—99 Einnehmer des Stifts war, welches Amt er mit folgenden Worten an dem betreffenden Ort anzeigt: »Anno Domini MCCCC nonagesimo quarto in vigilia S Andree Ego Barth's Wickram ex commissione dominorum meorum incepi colligere anniversaria subscripta.«

Die Einträge beginnen mit dem Jahre 1391 und sind, wie die Vorrede bezeugt, »ex chartulis-sparsim e pulvere collectis et excussis« zusammengetragen. Von Anfang an bis zum Jahr 1470 steht bei jedem Jahreswechsel die Jahrzahl obenan; von letzterem Zeitpunkt an sind die Aufzeichnungen dagegen etwas ausführlicher und das Datum des Todes ist in der Regel noch beigefügt. Bis dahin beziehen sich die Jahreszahlen übrigens, wie mir Herr Dr. Waldner mittheilt, lediglich auf die Zeit der Jahrzeitstiftung und nicht auf den Tod des Stifters. Das obiit erscheint erstmals im Jahr 1483. Nach dem können wir nicht, wie His a. a. O. annimmt, das Buch als ein Register der im Kreuzgang der St. Martinskirche begrabenen Personen erklären, sondern als ein wirkliches Anniversarienbuch, denn auch nach der angegebenen Zeit bis zum Schluss des Buches ist das obiit theils gesetzt, theils weggelassen. Nun verwaltete zur Zeit von Schongauer's Tod in den Jahren 1486—92 das Einnehmeramt der Canonicus Sebastian Murr, ein zum Kreise der Humanisten gehöriger Herr, derselbe, welcher im Begriff war, wie Wimpheling mittheilt,

[10]) Archiv f. d. zeichnenden Künste, 13. Jahrg., 1867.

einen Abriss der deutschen Geschichte zu schreiben, aber daran durch seinen im Jahr 1505 erfolgten Tod verhindert wurde. Während seiner Amtsdauer erfolgten zwölf Einträge, wovon der fünfte derjenige Schongauer's ist. Auf derselben Seite, fol. 29 recto, steht zu lesen: »Anno Domini 1486 incepit magister Sebastianus Murr colligere anniversaria Mortuorum«, was allerdings darauf hindeutet, dass dessen Einnahmen sich auf die bereits Verstorbenen beziehen und nicht auf Stiftungen zu Lebzeiten der Donatoren. Ein Räthsel bleibt immer, nachdem das Jahr 1491 als Todesjahr Martin's festgestellt ist, dass sowohl Murr als Becherer sich bezüglich seines Todestags irren sollten, sie waren ja Zeitgenossen, mussten den Meister ohne Zweifel persönlich gekannt haben und ehrten ihn noch besonders dadurch, dass sie ihm den Beisatz »pictorum gloria« gaben.

Die für unsere Zwecke wichtigsten Einträge sind folgende:

fol. 25 verso. »Anno dni M°CCCC°LXVIII Caspar Schongouwer aurifaber le (gavit) XIIII denarios p(ro) se Gertrude uxore et liberis eorum.«

fol. 25 verso (1466). »Meister Caspar moler [11]) legavit pro anniversario suo uxoris et liberorum eorundem XIIII denarios.«

fol. 29 recto. »Martinus Schongouwer Pictorum gloria legavit v *β* p(ro) Añivers° suo et addidit 19 *β* 7 *ϑ* ad Añi^m^ paternum aq habuit minus A. obijt in die purificatione Marie // anno LXXXVIII°.«

fol. 35 verso. Mgr. Paulus Schôngouwer legavit v *β* pro se uxore et liberis suis qui obiit 29 apprilis anno XVI.«

Eine weitere Quelle, welche uns urkundliche Aufschlüsse über die Familie Schongauer gibt, sind die Urbare, d. h. Grundrentenbücher des St. Martinsstifts. Aus diesen Büchern, welche sich jetzt im Bezirksarchiv des Oberelsasses zu Colmar befinden, hat erstmals Passavant einige Notizen veröffentlicht, später His a. a. O. sie einer eingehenden Besprechung unterworfen. Die Schwierigkeiten, welche schon beim Anniversarienbuch bezüglich der Schongauer'schen Chronologie uns entgegentraten, mehren sich bei diesen Büchern noch in hohem Grade. Dieselben enthalten das sich ziemlich gleichbleibende Verzeichniss aller Grundrenten des sehr reichen Capitels von St. Martin. Jedes dieser Bücher diente eine kürzere oder längere Zeit von Jahren, bis es durch ein neues ersetzt wurde, das in seiner Abfassung eine genaue Wiederholung der früheren war, mit Hinzufügung der neuen Besitzer der Grundstücke zu der Aufzählung aller früheren. Die entrichteten Zinse werden jeweilen am Rande durch Striche angemerkt.

Wir geben die hieher gehörigen Einträge nach einer zuverlässigen Abschrift, welche wir der Güte des Herrn Archivraths Dr. Pfannenschmid verdanken. Zu bemerken ist, dass alle diese Einträge sich auf Einkünfte beziehen, welche das Martinsstift von Häusern und Häuserbesitzern der Rüstergasse [12])

---

[11]) Caspar Isenmann, über ihn handelt Gérard, II, S. 195 ausführlich.

[12]) Die Rüstergasse hat ihren Namen von dem patrizischen Geschlecht der vom Rust, Rüste, welches schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts in Colmar domicilirt ist. Vgl. Rappoltsteinisches Urkundenbuch.

bezog, was His nicht erwähnt. Bei sämmtlichen Urbaren, mit Ausnahme des vom Jahr 1446, lautet nämlich jedesmal die Ueberschrift »In Rüster Gassen«, nachfolgend sind dann die anderen Häuser genannt, woraus das Martinsstift Abgaben erhob. Demnach ist anzunehmen, dass die betreffenden Häuserbesitzer zur Zeit der Abfassung des jeweiligen Urbars in der Rüstergasse wohnten, woselbst der Zins erhoben wurde. Die Erben des Werlin von Limperg [13]) müssen also von 1441—80 in einem Hause der Rüstergasse gewohnt haben, und ausdrücklich ist ihr Hof in dieser Gasse in sämmtlichen Urbaren genannt. Auch Schongauer, welcher erstmals in dem Urbar von 1456 auf fol. 58 recto genannt ist (also nicht schon 1446 wie His angibt), muss damals in der Rüstergasse gewohnt haben.

Schongauer nebst Muntpur kann übrigens keinenfalls ein directer Erbe des Werlin von Limperg gewesen sein, welcher einem oberelsässischen Adelsgeschlecht angehört und 1340 als Unterrichter, 1344 aber als Bürgermeister der Stadt Colmar genannt ist. Derselbe muss schon vor 1371 [14]) gestorben sein, denn His erwähnt, dass in einem Rentenverzeichniss der Stadt Colmar vom genannten Jahr die Erben Werlin's schon denselben Zins von ihren Häusern in der Schedelgasse bezahlten. Allerdings scheint der Zins von 32 ß ₰, welchen Schongauer und Muntpur's Wittwe im Jahr 1456 bezahlen, sich auf die Häuser in der Schedelgasse zu beziehen, denn es heisst ausdrücklich »von die nochgenannt 32 ß« etc. (nicht nochgand, d. h. noch geben, wie His angibt). Dieser Zins wird noch 1469 von Schongauer und Muntpur's Wittwe bezahlt, 1471 aber anscheinend nicht mehr; hier treten für dieselben ein Peter von Muntpur und Ulrich Dicker, später Caspar, Goldschmid, oder sein Bruder (Paul). Nun ist aber schon im Urbar von 1469 Muntpur und Martin Schongauer später gestrichen worden und die Namen Unsufer und Pauly Schongauer dafür eingesetzt, ein Beweis, dass beide Urbare noch lange Zeit nach ihrer ursprünglichen Abfassung benützt worden sind. In welche Zeit die späteren Einträge zu setzen sind, ist schwer zu sagen, da aber die Brüder Ludwig [15]) und Paul Schongauer erst in den Jahren 1493 und 1494 das Bürgerrecht erwarben, konnten sie wohl nicht schon früher im Besitz von Liegenschaften sein.

Urbar d. d. 1441, fol. 57ro.

In Rustergasse.

Item werlin von Limpperg seligen erben xxxij ß von sinen husern in schedelgassen gelegen.

Item von sinem Hofe in Rustergasse iij ß.

Item xiiij ₰ von dem vördern hus von der tescherin wegen von Thurengkin (Türkheim) [16]).

---

[13]) Das Geschlecht der von Limberg. Limburg schrieb sich nach der gleichnamigen Burg bei Markolsheim, Kreis Schlettstadt. Vgl. Kindler v. Knobloch, Der alte Adel im Oberelsass, 1882, S. 51.

[14]) Im Rappoltsteinischen Urkundenbuch I ist derselbe noch 1358 genannt.

[15]) Ludwig war, wie wir gesehen haben, in den Jahren 1460—79 in Ulm und später bis 1490 in Augsburg.

[16]) Türckheim, Dorf und Burg bei Colmar.

Item vij β minus iiij δ von demselben hus, von des von Gundoltzin [17]) wegen.

Urbar dd. 1446, fol. 58 r.

Item werlin von limppergs seligen erben xxxij β von iren husern in schedelgassen gelegen.

Idem von sinem hoff in Rustergasse gelegen iij β.

Idem xiiij ₰ von dem vorderen huß von die teschlerin wegen von Türickheim.

Item iij β minus iiij ₰ von demselben huse von deß von gundelsin wegen doctor Glotterer. NB. Die Wörter »Doctor Glotterer« sind Zusätze von etwas späterer Hand.

fol. 65 v°.

Item Jungfröw Else von Limpperg iij lib. von irem gartten uff sant martinß tag gitt Jerge wambest.

Urbar d. d. 1456, fol. 58 ro

In Rustergassen.

Von die nochgend xxxij β ₰ git martin schongower daz halb und müntpur wittewe daz ander.

Item werlin von Limperg seligen erben xxxij β ₰ von ihren husern in Schedelgassen gelegen.

Idem von sinem hoff in Rustergassen gelegen iij β ₰.

Idem xiiij ₰ von dem vorderen huß von der tescherin wegen von thürickein.

Idem vij minus iiij ₰ von demselben huß von den von gundelsheim wegen git peter müller.

Urbar von d. d. 1469, fol. 58 ro.

In Rustergassen.

Item werlin von limpergs seligen erben xxxii β von iren huseren in schedelgaß gelegen git Unsufer (Muntpur ist gestrichen) das halbe und Pauly (Martin ist gestrichen) Schöngawer das anderhalb.

NB. Im Originaltext steht »git Muntpur das halbe und martin Schöngawer das anderhalb«. Die Wörter »git Muntpur bis anderhalb« sind von der Hand des Originalschreibers; eine spätere Hand hat Muntpur durchstrichen und darüber geschrieben den Namen Unsufer, ebenso hat die gleiche spätere Hand statt Martin »Pauly« geschrieben.

Item von sinem hoff in Rustergasse iij β.

Idem xiiij ₰ von dem vorderen huß von der tescherin von thürighen.

Idem vij β minus iiij ₰ von demselben huse von des von gundelßhin wegen gitt der drig Zinß Doctor Glotterer.

NB. Die Wörter »gitt bis Glotterer« sind von derselben Hand nachgetragen, welche »Unsufer« und »Pauly« corrigirt hat.

---

[17]) Gundoltzheim, Dorf bei Gebweiler. Ein Sigfried von Gundoltzheim ist 1279 Schultheiss in Colmar.

Urbar von 1471, fol. 58 ro.

In Rustergassen.

Item werlin von limperg seligen Erben xxxij β ₰ von ihren huseren in Schedelgassen gelegen git nun peter von muntg—púr iiij rapen vnd enrich Dicker iiij β rapen git nun Caspar goltschmit oder sin bruder.

Item von sinen hoff in rustengassen gelegen iij β ₰.

Idem xiiij ₰ von dem vorderen huß von die teschlerin von thürckhin.

Idem vij β minus iiij ₰ von demselben huß von den von gundelsßhein wegen git nun petter miller het in geküfft mit herr Niclaus doctor Clotterer.

NB. In den Worten von »Item Werlin von Limperg« bis »oder sin Bruder« sind drei Hände zu unterscheiden: 1. vom Urbarschreiber (Kelblin) der Anfang des ganzen Textes bis »gelegen«; 2. von »git nun« bis iiij β rappen« eine spätere Hand; 3. von »git nun« bis Ende eine noch spätere Hand.

Das nun folgende Urbar vom Jahr 1490 hat folgende Ueberschrift: »Dieß sind die Zinse miner Herren vom Capittel und mir Diebold Langenfelt irem Schaffer inzusamlen befohlen anno Dni . MCCCCLXXXX in der Stadt Colmar.« Dasselbe ist eine fast wörtliche Abschrift des Urbars von 1469, nur ist am Schluss noch aus dem Urbar von 1471 hinzugefügt: »git peter müller«.

Fassen wir nun zusammen, was für die Chronologie Martin Schongauer's und seiner Brüder daraus zu entnehmen ist, so ergibt sich Folgendes:

1. Martin Schongauer und die Wittwe Muntpur zahlen im Jahr 1456 einen Zins von 32 Schilling ₰ für zwei Häuser in der Schedelgasse, welcher Zins wahrscheinlich noch im Jahr 1490 [18]) entrichtet wird, doch jetzt nur noch für ein Haus, und anstatt der Wittwe tritt deren Sohn Peter ein. Diese Häuser werden näher bezeichnet als einst den Erben des Werlin von Limberg gehörig und werden als solche schon im Urbar von 1441 genannt. 2. An Stelle von Martin Schongauer und Muntpur Wittwe treten, wann ist schwer zu sagen, Peter von Muntgepur und Ulrich Dicker, später an Stelle der letzteren Unsufer und Paul Schongauer, schliesslich die beiden Brüder Caspar und Paul Schongauer.

Der einzige Anhaltspunkt zur Lösung der verwirrten Chronologie dieser Urbare sind die Einträge in das Bürgeraufnahmebuch (Bürgerrolle) zu Colmar [19]). Dieselben lauten:

»1445 Caspar Schongouwer aurifaber factus civis uff Fridolin Harneschers hus in der Schedelgassen, neben dem Huse zem Fürsten sabbato post fest. Corp. Christi.«

»1493 eodem die (uff Sonntag die alt Fasnacht) [20]) so sind diese nachgeschriebenen Personen Burger worden: meister Ludwig Schongouer f. c. uff sinem Huse in augustinergassen genannt zum Schwanen. Walther (der Einnehmer) habet X β.«

»1494 uff Sonnentag die alt Fastnacht . . . Meister Paulus Schongouwer

---

[18]) Dieses Urbar enthält keine Nachträge oder Correcturen.

[19]) Aufbewahrt im städtischen Archiv, von 1494—1512 besteht eine Lücke.

[20]) Ueber diese Zeitbestimmung siehe Burckhardt, S. 77.

goldschmydt ff. c. uff sinem Huse in der Schedelgaße nebent dem Augustinergesselin nebent dem [21]) Huse zur Gigen«.

Wir sehen daraus, dass der Vater Schongauer, Caspar, im Jahr 1445 kein eigenes Haus besass, sondern in Fridolin Harnascher's Haus in der Schädelgasse wohnte. Möglich, dass es eines der Limberg'schen Häuser ist, welches er dann später erkaufte. Freilich entsteht dann die erneute Schwierigkeit, dass derselbe in den Urbaren nicht genannt ist, welche schon 1441 beginnen, während er ja erst im Jahr 1466 starb. Andererseits entsteht wieder die Frage, konnte Martin schon im Jahr 1456, also noch zu Lebzeiten seines Vaters, Häuserbesitzer sein, wenn er, nach neuerer Annahme, erst ca. 1450 geboren ist? was durch die Auffindung des Eintrags im Matrikelbuch der Universität Leipzig ao. 1465 noch eine weitere Bestätigung erfahren zu haben scheint, und besonders auch dadurch wahrscheinlich wird, dass Martin nicht in den Bürgerrollen Colmar's verzeichnet ist, worin er stehen müsste, wenn sein Vater nicht schon 1445 sein Bürgerrecht erkauft hätte, demnach Martin schon der Sohn eines eingesessenen Bürgers war, während seine Brüder, welche vor der Uebersiedelung des Vaters nach Colmar geboren sind, sich das Bürgerrecht erst erwerben mussten und desshalb auch die Einträge in den Urbaren von 1469 und 1471 erst weit später als dieses Datum angenommen werden müssen; in der That nennt auch das Urbar von 1490 die beiden Brüder nicht.

Wollten wir die Zeit der Geburt Martins wieder auf die Jahre 1420—30 zurückdatiren, wie man früher annahm, so würde das allerdings zu den Einträgen in den Urbarien besser stimmen, wir kommen dann aber mit den übrigen Zeugnissen in Conflict, denen doch auch Rechnung zu tragen ist. Man wäre fast versucht, einen zweiten Martin einzustellen, namentlich im Hinblick auf den Eintrag im Matrikelbuch zu Leipzig, aber auch damit kommen wir nicht weit, denn die Urbarien nennen ja deutlich die Brüder Martin's als Nachfolger seiner Liegenschaften [22]), und so bleibt nichts anderes übrig, als dass wir bis auf weitere zufällige Urkundenfunde mit den bisherigen Resultaten der Forschung uns zufrieden geben.

Besser unterrichtet ist man über die Lebensumstände der Brüder Martin's und wir wollen zunächst das über sie vorliegende urkundliche Material in Colmar vervollständigen.

Ueber den anscheinend ältesten Bruder Ludwig findet sich mit Ausnahme des schon angeführten Eintrags im Bürgeraufnahmebuch in den Colmarer Archiven nichts Weiteres vor, ebensowenig über die Goldschmiede

---

[21]) Diese Bezeichnung entspricht ganz dem jetzt als Schongauerhaus gezeigten Gebäude an der Ecke der Schongauer- und Schädelgasse. Vgl. Gérard II, S. 406.

[22]) Das Haus, welches Martin und seine Brüder in der Schädelgasse besassen, liegt an der Ecke der genannten und der früheren Augustinergasse, jetzt Schongauergasse genannt. Die Fassade befindet sich in letzterer Gasse und hat einen schönen gothischen Erker, nebst einem ebensolchen Portal und danebenliegendem gothischen Fenster. S. die Abbildung bei Kraus, Elsass-Lothringen II, S. 315. Dort auch S. 299 und 304 die Litteratur über Colmarer Strassen und Häuser.

Caspar II. und Georg. Wir wissen nur, dass beide Brüder sich im Jahr 1492 in Colmar aufhielten, woselbst sie nach dem Zeugniss von Scheuerl und Neudörfer Albrecht Dürer besuchte. Dagegen hat Gérard über Paul Schongauer noch in den Protokollen und Contracten des Magistrats, sowie in den Kaufhausrechnungen Notizen gefunden, welche hier angeführt werden sollen.

Paul trieb einen Handel mit Edelmetallen und wird in den Rechnungen des Kaufhauses geradezu der »Silberkrämer« genannt. In dieser Eigenschaft erhielt er im Jahr 1515 den Auftrag, etliche Silberbarren zum Ausmünzen nach Basel zu bringen und deren vorschriftsmässige Mischung nach dem wirklichen Werth festzustellen. Den Handel mit Edelmetallen, und besonders mit Silber, welchen wir zu dieser Zeit unter den Händen Paul's sehen, erklärt sich durch die damalige Ausbeutung der Minen im Thal von Lièpvre. Doch scheint damals Paul nicht persönlich in Basel gewesen zu sein, denn es wird in den Rechnungen ausdrücklich eines Bediensteten erwähnt, welcher das Silber nach Basel gebracht hat.

Der Meister starb, wie wir gesehen haben, schon im Jahr 1516 und das Jahr darauf werden in den genannten Rechnungen dessen Erben genannt. Er hinterliess einen Sohn Hans, ebenfalls Goldschmied, welcher 1532 genannt ist, dessen Kinder: Paul, Hans und Jakob werden 1550—69 erwähnt, die Wittwe des letzteren 1581; nach 1581 findet sich der Name Schongauer in den Urkunden nicht mehr vor.

4. Urkunden in Basel.

Von besonders einschneidender Bedeutung für die Geschichte Martin Schongauer's waren die Funde auf dem Basler Gerichtsarchiv, deren Entdeckung man Herrn Dr. Carl Stehlin verdankt.

In dem Bande U B des Archivs findet sich beim Jahr 1489 folgende Vollmachtsertheilung eingetragen:

»Montag nach trinitatis (15. Juni) da git gwalt Martin Schoungover der Moler burger zu Brisach Paule seinem Bruder zu gerspach allerley zehandeln.«

Anno 1491 steht Folgendes:

»Dornstag nach corpus Domini (9. Juni) da gitt gwalt meister Jorg Schongouver meister Paulin sinem Bruder zu Brysach sine Erbrecht daselbs und allenthalben sin schulden inzeziehen in der besten Form.«

»1494 Zinstag ante purificationis (4. Februar) Meister Jörg Schongaver giebt Vollmacht an Veltin Gilgenstein zur Einziehung dessen, was ihm Ludwig Schongawer seligen Erben zu Kolmar schuldig sind.«

Als Todesjahr Martin's ergibt sich dadurch mit Sicherheit 1491, das Datum, der 2. Februar, welches das Anniversarium nennt, darf als richtig angenommen werden, da ja der Burckmair'sche Zettel in München schon den zweiten Tag des Hornungs angibt. Beide Schreiber haben sich bezüglich der Jahresangabe geirrt; für den Anniversarienschreiber war eben das Datum besonders wichtig, da an diesem Tage die für den Verstorbenen gestifteten Messen gelesen werden mussten. Da nun augenscheinlich Martin in Breisach starb, so ist ein Versehen leicht möglich, ebenso leicht konnte das bei der Burckmair-

schen Angabe der Fall sein, da das Gemälde, wie der Augenschein lehrt, erst im 16. Jahrhundert gemalt sein kann, vielleicht 30 Jahre nach Schongauer's Tod. Burckmair schöpfte die Nachricht vielleicht nur vom Hörensagen und überdies ist, wie Burckhardt anführt, paläographisch die Verwechslung einer 1 mit einer 9 in der damaligen Schreibweise, wo man viel Schnörkel machte, leicht möglich.

Ein weiteres bis jetzt nicht bekanntes Moment im Leben Martin's ist durch die obengenannte Vollmachtsertheilung Schongauer's an seinen Bruder Paul erwiesen, nämlich dessen Anwesenheit am 15. Juni 1489 in Basel; denn wie Burckhardt ausdrücklich bemerkt, war der Ertheiler einer Vollmacht stets und unbedingt persönlich vor den betreffenden Behörden zu erscheinen verpflichtet. Vielleicht fertigte Schongauer auch das von Burckhardt im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1893 publicirte Wappen des Ludwig von Odertzheim, welches das Matrikelbuch der Basler Universität schmückt; es fällt ganz in diese Zeit, 1486 und verräth zweifellos den Schongauer'schen Stil.

Bezüglich Ludwig Schongauer's wurde bisher angenommen, er sei in Augsburg gestorben, da im dortigen Malerbuch 1497 seine hinterlassenen Kinder erwähnt werden; nach dem oben angeführten Eintrag im Basler Urtheilsbuch muss derselbe aber im Jahr 1494 in Colmar gestorben sein; das, was Burckhardt dagegen aufbringt, scheint mir nicht stichhaltig zu sein. Ludwig hat sein erst im Jahr 1486 erworbenes Bürgerrecht oder wenigstens seine Zunftrechte in Augsburg offenbar nicht aufgegeben und sah sich erst durch den Tod seines Bruders im Jahr 1491 veranlasst, nach Colmar zu ziehen. Ludwig's Frau, die übrigens keine Tochter des Malers Stäbler in Ulm war, wie Burckhardt angibt, sondern die Schwester des Malers Hans Lindenmayer, verwittwete Stäbler (vergl. die angeführte Urkunde), mochte nähere Beziehungen zu Augsburg haben und zog es desshalb vor, wieder dorthin zu ziehen.

Paul Schongauer, vermuthlich der Jüngste der Brüder Martin's, wird im Basler Vergichtbuch unterm 26. April 1489 und 4. November 1490 genannt. Derselbe stellt seinen Bruder Georg als Bürge auf in seinem Process mit Matthias Rüdler von Zwickau, Goldschmied zu Freiburg, welcher ihm 14 rheinische Gulden schuldete. In demselben Jahr wird er als Goldschmiedsknecht erwähnt und anno 1491 erhält derselbe von Georg die Vollmacht, die Hinterlassenschaft Martin's in Breisach einzuziehen. Wir müssen demnach auch für Paul einen Aufenthalt in Basel in den Jahren 1489—91 annehmen, und wahrscheinlich hat auch ihn der Tod seines Bruders veranlasst, nach Colmar zurückzukehren.

Das Meiste bieten die Basler Archive über den Goldschmied Georg, welchen sowohl Scheuerl als Beatus Rhenanus erwähnen. Gérard bringt nur die eine Notiz aus den Büchern der Zunft »Zu Hausgenossen«.

»Item anno 1485 unnder Hans Hiltprand der Zit Zunfftmeister hat Jerg Schongouwer von Colmar de Husgenossen gesellschaft und Zunft gekauft.« Der Meister ist aber schon im Jahr 1482 im Urtheilsbuch des Basler Gerichts eingetragen, wo er an Meister Heinrich von Werd Vollmacht ertheilt, zur Eintreibung eines Guthabens von Thomas Schmid in Genf. 1487 erkauft er

mit seiner Gattin Appolonia von Hans Murer zum Silberberg das Haus zum Tanz in der Eisengasse um 320 rhein. Gulden und wird das folgende Jahr nochmals erwähnt in der Streitsache mit dem genannten Murer wegen eines Kirchenstuhls in St. Martin, welchen Georg in den Hauskauf inbegriffen wähnte. 1490 wird ein Streit verhandelt, welchen er mit seinem Lehrjungen Albrecht Jenow von Genf hat, der sich weigert, die letzten 1½ Jahre seiner achtjährigen Dienstzeit, zu welcher er sich verdungen hat, durchzumachen.

1492 kauft Georg, welcher seit dem Jahr 1487 ausdrücklich Burger zu Basel genannt wird, von Bartholomäus Ruthenzweig einen Garten nebst Häuslein in der neuen Vorstadt, welchen Garten aber das Ehepaar schon 1494 an den Maler Caspar Koch wieder verkauft, ebenso das Haus zum Tanz in der Eisengasse um 350 fl. Der Grund dieser Veräusserungen war der Wegzug von Basel und die Niederlassung zu Strassburg. Wir erfahren dann aus dem letzten Eintrag im Basler Vergichtbuch, wo es heisst: Herri der Glaser, verspricht dem Schultheissen, »Meister Jorgen Schongower von Stroussburg«, 20 fl. zu senden »von wegen Caspars Malers sins stiffsuns«.

Zu erwähnen ist noch, dass das Haus zum Tanz, wie Burckhardt a. a. O. S. 160 angibt, das berühmte von Holbein bemalte Haus ist, welches bis 1587 ununterbrochen im Besitz von Goldschmieden war. Man schliesst daraus, dass Georg ein wohlhabender Mann gewesen sein muss, sonst hätte er das in der allerbesten Lage Basel's unweit der Rheinbrücke liegende Haus nicht erwerben können.

5. Jahreszahlen auf Gemälden, Kupferstichen und Handzeichnungen.

Schongauer's Kupferstiche sind sämmtlich undatirt, doch kennt man eine Anzahl Copien von anderer Hand, welche Jahreszahlen aufweisen, sie geben wenigstens so weit Anhaltspunkte, um bestimmen zu können, dass die Originale vor der angegebenen Zeit entstanden sein müssen.

Schon die Jahreszahl 1477 soll auf einem von Nicolo da Modena gestochenen Kupferstiche gestanden haben, welchen Gallichon[23]) erwähnt, den aber Bartsch und Passavant nicht kennen. Es ist das eine Copie aus der Passion, Christus erscheint der Magdalena (noli me tangere); ferner hat Wenzel von Olmütz im Jahr 1481 Martin's Kupferstich, den Tod der Maria (B. 33), copirt. Es ist das eine Composition, welche besonders stark auf die Zeitgenossen eingewirkt hat und bereits von Vasari zu den besten des Meisters gezählt wird. Bekannt ist die von demselben Kunstschriftsteller erzählte Geschichte, der jugendliche Michelangelo habe die Versuchung des hl. Antonius copirt und auf Holz gemalt, wozu er noch besondere Studien auf dem Fischmarkt gemacht habe, um die absonderlichen Teufelsgestalten und Fischleiber recht naturalistisch darstellen zu können. Eine Copie des grossen Blattes Anbetung der Könige (B. 6) trägt die Zahl 1482 und schliesslich ist noch eine Copie der schönen Verkündigung (B. 3) vorhanden, welche die Zahl 1485 trägt. Diese Zahlen führen dahin, die Thätigkeit Schongauer's als Kupferstecher

[23]) Gazette des Beaux-Arts, 1859.

hauptsächlich in die siebziger und die erste Hälfte der achtziger Jahre zu verlegen, was also nach bisheriger Annahme in die zwanziger und dreissiger Jahre seines Alters fallen würde.

Die vielfach unserem Meister in den verschiedenen europäischen Museen zugeschriebenen Handzeichnungen sind selbstverständlich nicht immer als echt anzusehen. Um nur ein Beispiel anzuführen, ist neuerdings durch W. v. Seidlitz mit Evidenz nachgewiesen [24]), dass das angebliche Jugendbild Schongauer's, welches sich in der Bibliothek zu Erlangen befindet, den jungen Dürer vorstellt, die von späterer Hand hinzugefügte Beischrift: »Martin Schön Conterfeit 1465« ist gänzlich werthlos.

Weiter hat Sidney Colvin im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen VI zwei Handzeichnungen publicirt, deren eine die Ueberschrift hat: »Das hat hübsch Martin gemacht im 1469 jor« und ein zweites, dieselbe Jahreszahl nebst dem Monogramm aufgeschrieben hat. Burckhardt bemerkt hiezu: Gegen die Echtheit der reizenden Zeichnung wäre wohl nichts einzuwenden, doch sei offenbar die Jahrzahl gefälscht, welche augenscheinlich mit blässerer Tusche aufgesetzt ist, als Monogramm und Zeichnung. Dahin gehört nun auch die jetzt verschollene Handzeichnung Heinecken's, auf welche Dürer geschrieben haben soll: »Diess hat der Hübsch Martin gerissen im 1470 Jor, da er ein junger Gesell war.« Man sieht, die Aufschrift der vorhin genannten Zeichnung ist im Hinblick darauf gemacht.

Wie wir am andern Ort [25]) ausgeführt haben, sind sämmtliche bis jetzt dem Meister zugeschriebenen Gemälde nicht mit absoluter Sicherheit als Werke seiner Hand zu bestimmen, da sie weder monogrammirt noch inschriftlich bezeichnet, noch in gleichzeitigen Schriftstücken oder Druckwerken erwähnt werden. Man ist also nur auf den Stil angewiesen; doch ja, werden die Leser sagen, die Madonna im Rosenhag hat auf der Rückseite die Jahreszahl 1473 aufgemalt. Aber wie verhält sich's nun damit. Rettberg berichtet im Anzeiger f. K. d. deutschen Vorzeit, Jahrg. 1855, S. 254, er habe im Sommer 1854 Gelegenheit gehabt, die Madonna im Rosenhag eingehend zu studiren, und fand dabei auf der Rückseite der mächtigen Holztafel die Zahl 1473, welche er in Facsimile abbildet. Nun ist hiebei besonders auffallend, dass Förster, welchem er, wie Rettberg angibt, seine Pause zur Herstellung des in seinen Denkmälern deutscher Kunst erschienenen Kupferstichs überlässt, von dieser Zahl kein Wort erwähnt, im Gegentheil das Gemälde noch viel früher ansetzt. Kraus [26]) bestätigt das Vorhandensein dieser Jahreszahl, gibt aber ein von Rettberg's Zeichnung ziemlich abweichendes Bild, besonders in Ziffer 3. Wir hegen gerechte Zweifel, ob diese Zahl in der für diese Zeit ganz ungewohnten Form wirklich existirt, oder wenn das richtig der Fall sein sollte, so liegt wohl eine Fälschung vor.

Nach Rettberg.

Nach Kraus.

---

[24]) Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, 1894.

[25]) Beilage zur Münchener Allgem. Ztg., 18—19. Oct. 1893.

[26]) Kunstdenkmäler in Elsass-Lothringen, II. Bd. Oberelsass.

Wie ich a. a. O. des Näheren ausgeführt habe, weist der Stil des Bildes auf eine etwas spätere Zeit, mehr gegen Ende des Jahrhunderts. Massgebend sind besonders die nicht mehr in so geradlinig brüchigen Falten componirten Gewänder, besonders der Engel, die sehr naturalistische Ausführung des Rosengeheges mit den sitzenden Vögeln, die zierliche Krone und namentlich auch die Schriftcharaktere [27]) des Heiligenscheins, welche für das letzte Decennium des 15. und den Anfang des 16. Jahrhunderts besonders bezeichnend sind.

Wir dürfen also sämmtliche hier angeführte Jahreszahlen auf Gemälden und Handzeichnungen nicht als gesicherte Urkunden für die Zeitbestimmung der angeführten Kunstobjecte anführen und möchten schliesslich noch einmal die Frage: Wann ist Schongauer geboren? aufwerfen.

Zur näheren Bestimmung dieser Zeit hatte man bisher folgende Anschauungspunkte: 1. Die Bildnisse des Künstlers in der Pinakothek zu München und in Siena. 2. Die oben schon angeführte Bemerkung Albrecht Dürer's auf einer Handzeichnung des Meisters. 3. Die Aufnahme des Vaters Caspar Schongauer im Jahr 1445 in das Bürgerrecht zu Colmar. 4. Die angebliche Jahreszahl 1473 auf der Madonna im Rosenhag, welche Martin wohl nicht vor seinem 23. Jahre gemalt haben konnte. 5. Der Eintrag im Matrikelbuch der Universität Leipzig im Jahr 1465. 6. Die auf Copien Schongauer'scher Kupferstiche vorkommenden Jahreszahlen, welche auf die siebziger und achtziger Jahre seine Thätigkeit als Kupferstecher fixiren.

Alle diese sechs Punkte stimmen recht gut mit der Annahme, der Künstler wäre ca. 1450 geboren, mit Ausnahme des Punktes 1. Dieses Porträt kann, nach meiner Anschauung, wie ich schon a. a. O. ausgeführt habe, keinen Mann von 33 Jahren vorstellen, sondern höchstens einen solchen von 22 Jahren, Schongauer müsste demnach erst ca. 1460 geboren sein. Sehen wir nun zu, ob sich das mit den übrigen Zeugnissen vereinigen lässt. Der Streit, ob die auf dem Münchener Bildnisse stehende Zahl 1453 oder 1483 zu lesen sei, ist in neuerer Zeit mit Recht auf 1483 entschieden worden; doch glaube ich, hat man dabei zu wenig die in Siena befindliche Wiederholung beachtet, welche, wie Scheibler mittheilt, deutlich die Zahl 1453 trägt und von Woltmann [28]), entgegen der Anschauung des letzteren für besser gehalten wird. Sei dem wie ihm wolle, das Porträt gibt uns immer noch Räthsel auf, die, solange sie nicht gelöst sind, Schwankungen aller Art bezüglich seiner Datirung möglich machen. Nun ist aber, wie wir gesehen haben, schon im Jahr 1456 der Name Martin Schongauer genannt in einem der Colmarer Urbare des Martinsstifts. Dieses Urbar, welches His-Heusler a. a. O. nicht angibt, oder mit dem von 1446 verwechselt, müssen wir als eine gesicherte Urkunde betrachten, gesicherter als alle oben angeführten sechs Punkte oder die daraus gefolgerten Schlüsse. Die Schwierigkeiten, welche bei den Colmarer Urbaren bezüglich ihrer Datirung entstehen, sind wohl bei dem in Frage stehenden von 1456 gehoben; denn dasselbe enthält keine Correcturen und Nachträge, wie die

---

[27]) Eine ähnliche Schrift gibt Kraus II, S. 311. Dieselbe ist erst 1534 datirt.

[28]) Zeitschrift f. bildende Kunst, 1873.

anderen nach ihm folgenden. Nach dem müsste also Schongauer zum mindesten 20 Jahre früher geboren sein, was auch der älteren Tradition, die schon von Sandrart vertreten wird, mehr entsprechen würde.

Wir hätten uns denn nur noch mit dem Punkt 5 abzufinden, denn sämmtliche übrigen Punkte lassen sich ohne Umstände auch für diese Anschauung gewinnen; dieser Punkt ist aber schwerwiegend, denn es ist wohl nicht denkbar, dass Schongauer erst in seinen dreissiger Jahren studirt hat und einen zweiten Martin Schongauer gerade in dieser Zeit auch in Colmar anzunehmen, ist nicht thunlich.

Es wäre gewagt, jetzt schon eine ganz bestimmte Erklärung dahin abzugeben, ich muss das denjenigen überlassen, welche die beiden Schriftstücke in Händen haben, zu untersuchen, ob Datirung und Schriftform übereinstimmen, und weiter empfehle ich eine Vergleichung der beiden Porträts in München und Siena, denn so viel auch darüber schon geschrieben worden ist, bleibt immer noch Raum übrig zu einer paläographisch genauen Beurtheilung der Inschriften sowohl, als auch des Stilcharakters und der Malweise der beiden Gemälde.

Auf meine Veranlassung hat der Photograph Lombardi in Siena eine Aufnahme des Bildes gemacht[29]), man sieht darauf deutlich einen, gegenüber

HIPSCH MARTIN SCHONGAVER MALER

,1483,

,1453,

dem Münchener Bilde geänderten Stilcharakter, welcher eine italienische Hand verräth. Die Formen sind weicher, süsslicher und weniger charakteristisch; dagegen sind die Schriftcharaktere und das Wappen ganz analog, nur die Jahreszahl zeigt deutlich, wie schon Kraus bemerkt, 1453 (vergl. das Facsimile).

Die beiden Bilder gehen jedenfalls auf ein und dasselbe Original zurück, das Sienenser stammt aus der Donazione Spanochi, das Münchener bekanntlich aus dem Braun'schen Cabinet in Nürnberg. Nach der allgemeinen Annahme hat Burckmair das Münchener Bild im Jahr 1488 gemalt im Alter von 16 Jahren. Der Stilcharakter und besonders die Schriftformen und das Wappenschild stimmen damit aber nicht überein, wir müssen eine beträchtlich spätere Zeit für die Fertigung beider Copien annehmen. Dass übrigens Burckmair zu dieser Zeit sich in Elsass aufgehalten hat, beweist das Porträt des Dr. J. Gailer von Kaysersperg, Prädicant zu Strassburg, in Schleissheim, welchen Burckmair im Jahr 1490 gemalt hat. Für das Schulverhältniss zu Schongauer spricht allerdings nur der immer noch nicht ganz über allen Zweifel erhabene Zettel auf der Rückseite des Münchener Bildes; doch scheint mir auch aus dieser Handschrift hervorzugehen, dass das Bild erst im 16. Jahrhundert gemalt sein kann. Jedenfalls dürfte aber die Münchener Copie in jeder Beziehung den Vorrang vor derjenigen in Siena haben.

---

[29]) Photographien sind durch die Hofkunsthandlung von Schlesinger in Stuttgart zu beziehen.

Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen.

Von **Franz Rieffel**.

I. Von wem rühren die Bilder der Wiener Galerie her: Nr. 1426 »Altdorfer«, Darstellung des III. und IV. Capitels der Apostelgeschichte und Nr. 973 »Art des Lucas van Leyden«, Kreuzigung? Eine schon oft aufgeworfene, aber eine noch immer wohl aufzuwerfende Frage. Dass die Bezeichnung des Katalogs das Richtige träfe, wird nirgends angenommen. L. Scheibler nannte seinerzeit im Repertorium (X, 271) Grünewald als Autor, Janitschek (Gesch. der deutschen Malerei, S. 420 Anm.) dachte bei Nr. 1426 »an einen Nürnberger Künstler aus der Gefolgschaft Dürer's«, bei Nr. 973 an einen Nachfolger Grünewald's (Hans Grimmer?), M. Friedländer (Albr. Altdorfer S. 143) fühlt sich bei Nr. 1426 und 973 und ebenso bei der Vanitas der Sammlung Weber in Hamburg (»Baldung«) an H. S. Beham erinnert. Ich bin beinahe derselben Meinung. Nur scheint mir der Maler der drei Bilder Barthel, nicht Hans Sebald Beham zu sein. Dies glaube ich namentlich aus der Bildung der groben, breiten Hände und Füsse und der Ohren schliessen zu dürfen. Charakteristisch ist auch der dem mailändischen Formenkanon entlehnte lionardeske Pferdetypus. Adolf Bayersdorfer ist mündlicher Ueberlieferung zufolge gleichfalls an Barthel Beham zu denken geneigt.

Dem Barthel gehört auch der in G. von Térey's Baldungwerk (Nr. 81) veröffentlichte Greisenkopf des Dresdener Cabinets an. Er sieht aus wie die Studie zu einem berittenen Begleiter des Hauptmanns auf der Wiener Kreuzigung; Augen- und Ohrenbildung beweist hier meines Erachtens schlagend. Die Prachtrüstung des Kriegers im Vordergrund verräth genaue Kenntniss italienischer, zumal lionardesker Vorbilder.

Von kunstgeschichtlichem Interesse ist die Landschaft auf dem Bild Nr. 1426 in Wien; man wird daraus auf südbayrische Lehrjahre, sei es in Augsburg, sei es in einer anderen Kunststadt des Donaugebietes, folgern dürfen.

Mit der Vanitas stammt aus dem Todesjahr des Malers (1540) meines Bedünkens der in Hirth's Culturgeschichtlichem Bilderbuch (II, 747) reproducirte Holzschnitt »Die Lebensalter«. Die Darstellung des Kindesalters figurirt als Putto in der Weber'schen Vanitas.

Dem Barthel könnte vielleicht auch das schlecht geschnittene Dürerbildniss (Reproduction des Holzschnittes bei Hirth I, 392) seine Entstehung verdanken.

Von Hans Sebald Beham, dem geringer begabten Bruder, ist Barthel durch die Bildung der Körperformen gut zu unterscheiden. Das oft sehr bizarr gezeichnete Ohr gipfelt bei Hans Sebald in einer (faunenartigen, würde Morelli gesagt haben) Zuspitzung; die Hände sind geschmeidiger, bewegter, die Finger mehr effilirt, die Augen rund und voll, à fleur de peau. Dem Hans Sebald gehört meines Erachtens an die schöne Federzeichnung mit der Anbetung der Könige bei dem Grafen Wilczek zu Korneuburg, die ich früher (Rep. XV, 289) in allzugrossem Vertrauen auf die Tradition fälschlicherweise dem Kulmbach zuschrieb; es ist ein frühes Werk etwa aus den Jahren 1518—1520. Sodann die Zeichnungen zu den Holzschnitten »Herzogin Sibylla von Sachsen« und »Die ungleichen Liebhaber« (siehe Hirth, Culturgeschichtliches Bilderbuch I, 380 und 379), endlich der ebenfalls durch G. v. Térey (Nr. 76) publicirte Männerkopf des Braunschweiger Cabinets.

Dem dritten der drei »gottlosen Maler«, Georg Penz, gebührt, wenn ich mich nicht irre, das Bild »Adam und Eva« des Germanischen Museums, dort dubitativ dem Baldung gegeben. Es ist wohl ein Jugendwerk. Die Uebereinstimmung in den eleganten, gestreckten Gestalten, den Kopftypen, Handformen, der Faltenbildung (bei Gott Vater sehr charakteristisch!), der Behandlung des Baumschlags mit zuverlässigen frühen Werken des Penz, z. B. mit den coloristisch allerdings weit überlegenen Dreikönigsfragmenten in Dresden scheint mir unverkennbar.

Altdeutsche Gemälde in der Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck in München.

Von **Max J. Friedländer.**

Schon seit mehreren Jahren ist die Freiherrlich von Lotzbeck'sche Galerie zugänglich wie eine öffentliche Sammlung. Dennoch scheint sie keine besondere Beachtung von der Seite der Kunsthistoriker gefunden zu haben. Die Kunstwerke aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, die der kleinen Galerie den Charakter geben, wecken nicht mehr Wohlgefallen und noch nicht historisches Interesse. Zwischen August Riedel aber und Julius Troschel fordern einige altdeutsche Meister Aufmerksamkeit. Ich citire die Bilder nach einem Kataloge, der 1891 gedruckt wurde (von Knorr & Hirth).

»89. Kölnisch um 1520. — Männliches Bildniss in rothem Unterkleid und pelzverbrämter Schaube, eine Ritterspornblume in der Hand. — Brustbild nach rechts.

Holz, oben abgerundet. 30 cm lang, 23 cm breit.«

Dieses Porträt ist im Stile des Meisters vom Tode Mariä gemalt; obgleich es nicht gerade bedeutend ist, wird es wohl als eigenhändiges Werk des Meisters angenommen werden — von denen, die nicht mit Justi neuerlich eine strengere Auswählung treffen.

»90. Niederdeutsch um 1560. — Weibliches Bildniss in goldbordirter Haube und schwarzem Kleide, gelbgeränderter Halskrause. — Brustbild nach links.

Holz. 27 cm hoch, 25 cm breit.«

Das ganz feine Bildniss ist kölnisch, wohl ein Werk des Meisters mit den blassen Gesichtern, in dem Firmenich-Richartz den jüngeren Barthel Bruyn nachgewiesen hat. Arbeiten dieses Malers lassen sich auch sonst noch der von seinem Entdecker gegebenen Liste anreihen. Besonders interessant ist der Umstand, dass auf zwei Tafeln der Münchener Pinakothek (86, 87), die der Katalog dem älteren Bruyn zuschreibt, Firmenich-Richartz nur als Werkstattarbeiten gelten lässt, einzelne Köpfchen den Donatorengruppen von dem jüngeren Meister hinzugefügt sind, während alles übrige den gewöhnlichen Stil des Vaters zeigt.

»91. Oberdeutsch von 1534. — Bildniss der Prinzessin Elisabeth, Tochter des Kaisers Ferdinand I. Reichbekleidete Halbfigur mit gefalteten

Händen nach links gerichtet. Auf dem Bandstreifen oben die Inschrift: Des Römischen Kunigs Ferdinanden erstgeborne Tochter Kunigin Elisabet abcunterfetung, die am neundten Julii des 1534t iars mit Hülff des almechtigen acht iar allt ward vollendet in dem Monat Decemb. des obgedachten iars.

Holz. 35 cm hoch, 32 cm breit.«

Dieses tüchtige Kinderbildniss muss im Zusammenhang betrachtet werden mit den Porträts der Kinder Ferdinand's, die sich im Haag und in Brüssel befinden mit der Bestimmung »Barthel Beham«. Die besten Kenner haben diese Porträts der Art Strigel's am nächsten gefunden. Im Haag (Mauritshuis, No. 19, 20, 21) sind die Bildnisse der Prinzessin »Elisabet«, des Prinzen »Maximilianus« und der Prinzessin »Anna«. In Brüssel sind Wiederholungen der zwei letzten Porträts (No. 145, 146). Die Haager Tafeln haben genaue Aufschriften, die über die Dargestellten keinen Zweifel lassen, und sind 1530 datirt. Die Entstehungszeit der Bilder lässt sich noch genauer feststellen, da das Lebensalter der Dargestellten (4, 3, 2 Jahre) angegeben ist. Elisabeth ist am 9. Juli 1526, Maximilian am 1. August 1527, Anna am 7. Juli 1528 geboren. Die Bildnisse sind also in der zweiten Hälfte des Jahres 1530 entstanden. Die Haager Tafeln sind grösser als das Bild in der Sammlung von Lotzbeck (nämlich 43 × 34 cm mit unerheblichen Abweichungen bei den drei Stücken); die Brüsseler Wiederholungen, die keine Aufschriften tragen, nähern sich in den Maassen der Münchener Tafel (37,5 × 32 cm).

Hofmaler Ferdinand's I. war Jakob Seisenegger — seit 1530. Die Kinder seines Fürsten hat er mehr als einmal gemalt. Im Juli 1535 gab er ein Verzeichniss ein seiner für den König angefertigten Arbeiten (abgedruckt von Ernst Birk im 9. Bande der Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1864, S. 70). Hiernach hat Seisenegger die vier damals lebenden Kinder Ferdinand's, nämlich Elisabeth, Maximilian, Anna und Ferdinand, während des Reichstags zu Augsburg, also 1530 zwischen dem 15. Juni und dem 22. November porträtirt, jedes auf einer Tafel. Es handelt sich um kleinere Tafeln, wohl um Brustbilder. Seisenegger sagt nämlich, er wolle hier genauere Angaben über die Bekleidung unterlassen und solches erst bei den grösseren Stücken (bei ganzen Figuren) melden.

Da die Porträts im Haag aus der zweiten Hälfte des Jahres 1530 datirt sind, dürfen sie mit den hier genannten Bildnissen identificirt und dem Jakob Seisenegger mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden. Ob das zu der Reihe gehörige Bildniss des vierten Kindes an einem anderen Orte erhalten ist, blieb mir unbekannt.

Das Bild in der Sammlung von Lotzbeck ist wohl auch eine Arbeit Seisenegger's, wenngleich sich nicht aus dem citirten Verzeichnisse entnehmen lässt, dass der Maler gerade 1534 die Prinzessin Elisabeth gemalt habe. Die Liste nennt anscheinend aus diesem Jahre überhaupt keine Arbeit. Falls nur die Vergleichung des Stils die Wahrscheinlichkeit ergibt, dass unser Bild von derselben Hand ist wie die Haager Tafeln, so kann das Schweigen des Verzeichnisses gegen die Zuschreibung nicht stark ins Gewicht fallen. Gibt doch das Verzeichniss nur Werke, die im Auftrage des Königs angefertigt wurden,

während das Bildniss von 1534 auf Rechnung eines anderen Auftraggebers entstanden sein könnte.

Eine Vergleichung der Haager Kinderbildnisse mit den wenigen bisher dem Maler mit guten Gründen zugewiesenen Bildern (vergl. Engerth, Zeitschr. f. b. Kst. 1875, S. 153) und namentlich eine genauere Prüfung der noch in Wien vorhandenen Fürstenporträts dürfte noch helleres Licht über die kunstgeschichtliche Stellung des Hofmalers breiten, »der in der Kunst des Bildnissmalens dieser Zeit als der berühmteste anerkannt und befunden worden«.

»92. Oberdeutsch von 1527. Monogrammist B.H.P. (verbunden). — Bildniss eines Mädchens in rothem Gewande und schwarzem Hut mit Perlenschnur und Kleinod an Hals und Brust, die Hände am Leib gefaltet. Halbfigur nach vorn. — In der Ecke rechts oben Wappen mit Einhorn und darüber 1527, unten links das Mgr.

Holz. 65 cm hoch, 50 cm breit.«

Das tüchtige und frische, namentlich coloristisch sehr reizvolle Bildniss ist leider nicht gleichmässig gut erhalten. Einige Stellen sind übermalt. Die Figur hebt sich glücklich mit hellem gelblichem Fleischton von einem dunkeln olivgrünen Vorhang ab. Ihr Kleid hat eine sehr gewählte Farbe, die zwischen Rosa und Braun die Mitte hält, dunkleren chokoladenbraunen Besatz und dunkelgrünes Futter. Der Landschaftsausschnitt ist lieblos in bläulichen Tönen angelegt.

Das Monogramm ist das Barthel Beham's. Genau in derselben Form wie auf unserer Tafel — BP — kommt es auf seinen Kupferstichen vor, so weit sie in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts bezeichnet sind. Ohne Zweifel haben wir ein Gemälde Barthel Beham's vor uns, das um so höhere Beachtung verdient, wie Bilder des Meisters aus den zwanziger Jahren, aus der Zeit seines grössten Könnens selten sind.

In dem Verzeichniss der Gemälde Barthel's, das Meyer's Lexikon bringt, sind nur zwei Werke genannt, die von seiner Malweise aus der Zeit vor 1530 (aus dem Jahre 1530 das Hauptbild, in der Münchener Pinakothek) eine Vorstellung geben könnten, nämlich:

(III, S. 313, No. 5) »Berlin, Privatbesitz. Bildniss des Kanzlers L. von Eck, jünger als auf dem Kupferstich. Abgerieben« (der Kupferstich ist aus dem Jahre 1527).

(S. 314, No. 29) »Karlsruhe, Privatbesitz. Brustbild des 41jährigen Münchener Patriziers Hans Lissaltz. Lebensgr. Bezeichnet BP 1528. Stark übermalt (O. Eisenmann) (Kat. d. k. und kstgw. Ausst. zu Karlsruhe 1881, Abth. III, No. 129)«.

Das Karlsruher Gemälde befand sich 1881 im Besitz der Frau Oberjägermeister von Kettner. Ich habe es nicht gesehen. Die Bestimmung »Barthel Beham« scheint hier durchaus berechtigt, während das Berliner Porträt, das mir auch unbekannt geblieben ist, sehr fragwürdig erscheint als Originalarbeit Barthel's.

Neben den hier besprochenen altdeutschen Gemälden hängen in der Sammlung von Lotzbeck vereinzelte alte italienische und holländische Bilder, auf die ich die Kenner der betreffenden Gebiete hinweisen möchte.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit: **Johann Jacob Merlo's** neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler. Herausgegeben von **Eduard Firmenich-Richartz,** unter Mitwirkung von **Herrmann Keussen.** Mit zahlreichen bildlichen Beilagen. Düsseldorf, L. Schwann, 1895. gr. 8°. Sp. 1206.

Fast fünfzig Jahre sind verflossen, seit J. J. Merlo seine »Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler« (1850) herausgab, denen 1852 die »Meister der altkölnischen Malerschule« folgten. Mit diesen beiden Büchern wurde für die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt ein Fundament gegeben, wie es bisher keine andere deutsche Malerschule erhalten hat. Von edlem Patriotismus und rastlosem Forschungseifer beseelt, sammelte er auch nach jenen Veröffentlichungen unermüdlich weiter und hinterliess bei seinem Tode die für den Druck fertige zweite Auflage seiner »Nachrichten« im Manuscript. Eine grosse Fülle neuen Materiales fand sich in derselben angehäuft, so dass der Umfang des Werkes fast auf das Doppelte gestiegen ist. Die Art und Weise, in welcher der Herausgeber, Eduard Firmenich-Richartz, unter Mitwirkung von Herrmann Keussen die Ausgabe gestaltet hat, ist der grössten Anerkennung werth. Die Aufgabe war keine ganz leichte, da es sich darum handelte, der Merlo gegenüber gebotenen Pietät volle Genüge zu thun und zugleich doch die allzu weitschweifigen Ausführungen des von Gewissenhaftigkeit und Enthusiasmus hierin über das Maass hinaus getriebenen Verfassers einzuschränken und zu condensiren. Der Versuch muss als vollständig gelungen betrachtet werden. Es ist Merlo selbst, welcher das Wort führt, aber er sagt nicht mehr, als was dem Forscher wirklich von Wichtigkeit ist. Neben der durch neugewonnene Resultate gebotenen Umarbeitung einzelner Artikel, von denen Firmenich-Richartz selbst in der Vorrede besonders die »Wilhelm von Hevle« und »Christoph« behandelnden hervorhebt, hat der Herausgeber ganz selbständig, den Bedürfnissen unserer Wissenschaft entsprechend, einen Anhang gebildet, in welchem er die anonymen Maler, welche uns durch Werke bekannt sind, bespricht. Anknüpfend vor Allem an Scheibler's Entdeckungen, dieselben aber durch eigene Forschungen bereichernd, konnte er in übersichtlicher Weise die Gemälde der Meister der »Glorification Mariä«, des Georgsaltares, des Marienlebens (hier findet man auch alle Schulwerke

angeführt), der hl. Sippe, des hl. Bartholomäus und von S. Severin zusammenstellen. Das Verzeichniss ist sehr sorgfältig gearbeitet und bringt manche neue Anhaltspunkte für die Bestimmung der Stifter und der Entstehungszeit der Bilder. Auf Einzelheiten einzugehen, würde an dieser Stelle viel zu weit führen. Soweit Referent das »Oeuvre« der einzelnen Meister nachzuprüfen im Stande war, freute er sich, Firmenich's Angaben im Wesentlichen zustimmen zu können. — Keussen's Antheil an der Arbeit erstreckt sich auf die Revision der von Merlo gebrachten urkundlichen Mittheilungen und deren neue Redigirung. In Rücksicht auf den zu grossen Raum, welchen ein Neudruck der in den »Meistern der altkölnischen Malerschule« publicirten Schreinsurkunden beansprucht haben würde, wurde derselbe unterlassen. Alle von Merlo in die zweite Auflage gebrachten Documente (Rathsprotokolle, Stadtrechnungen und Kirchenbücher) wurden von Keussen nachgeprüft, so dass auch in dieser Beziehung vollständig Verlässliches geboten wird. Der Abschnitt über die Monogrammisten des Kupferstichs und Holzschnittes ist von Max Lehrs, welcher so wichtige Beiträge zu der Geschichte der ältesten Kupferstichkunst am Niederrhein bereits in früheren Schriften gegeben hat, durchgesehen worden.

So dürfen wir denn in diesem Werke ein schönes Denkmal deutschen Fleisses zweier Generationen begrüssen, und der den Herausgebern geschuldete Dank muss mit besonderer Wärme ausgesprochen werden, da die so glücklich gelöste und höchst verdienstvolle Aufgabe keine geringe Selbstbescheidung von ihnen gefordert hat. Auf der mit dieser Publication begründeten sicheren Basis darf getrost der Bau einer »Geschichte der Kölnischen Malerschule« errichtet werden. *H. Thode.*

Architektur.

Diego Sant' Ambrogio, Nuove notizie ed osservazioni intorno alla Basilica di S. Ambrogio in Milano. Estratto dal Periodico »Il Politecnico«. Milano, 1895. 8°. S. 17.

In diesen seinen neuen Studien über das ehrwürdige Baudenkmal Mailand's ist es dem Verfasser vorzugsweise darum zu thun, nachzuweisen, dass die von den bisherigen Erforschern seiner Geschichte, Landriani und Dartein, verfochtene Ansicht, als ob die bei den jüngsten Restaurationsarbeiten an demselben in den Jahren 1858—1876 gefundenen Reste eines früheren Baues (dreischiffige Basilika mit jederseits 13 Säulen) der ursprünglichen Anlage vom 4. Jahrhundert angehörten, und als ob zwischen dieser und der heutigen lombardisch-romanischen Pfeilerbasilika mit Kreuzgewölben, in der jene Autoren den Wiederaufbau der Kirche im 9. Jahrhundert, nachdem diese und das zugehörige Kloster den Benedictinern im Jahre 783 übergeben worden waren, sehen, kein Zwischenstadium der Grundrissentwicklung läge, nicht stichhaltig sein könne. Der Verfasser bestrebt sich im Gegentheil darzuthun, dass jene neuaufgedeckten Reste vielmehr einem solchen Zwischenstadium angehören, in welchem die Kirche bei Gelegenheit des eben angeführten Besitzwechsels im 9. Jahrhundert durch die Benedictiner nach dem in der carolingischen Epoche

von ihrem Orden adoptirten Grundrissschema einer Säulenbasilika mit offenem Dachstuhl und zwei Absiden an den beiden Enden des Hauptschiffes und dem Altar in der Mitte des letzteren, wovon wir im bekannten Sanct Gallener Plane das Prototyp und in germanischen Landen noch einige bestehende Beispiele (S. Michael in Fulda und Hildesheim, die Kirchen zu Gernrode, Drübeck und Huyseburg u. a. m.) besitzen, wieder aufgebaut worden sei. Der heute bestehende Bau aber könne keinenfalls schon dem 9. Jahrhundert angehören, sondern er repräsentire erst die Wiederherstellung in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts nach dem Erdbeben vom Jahre 1117, nach dem bei der Reform des Ordens durch den Abt Hugo von Cluny im Jahre 1088 in dem Neubau seines genannten Klosters festgestellten Typus der gewölbten Pfeilerbasilika mit drei Endabsiden, zwei Thürmen an der Fassade, Narthex und Vorhof, einem Typus, der sich mit der Reform des Ordens natürlicherweise überall dorthin verbreiten musste, wo diese — wie es von S. Ambrogio in Mailand feststeht — von den Klöstern desselben angenommen wurde. Was im besondern den Vorhof betrifft, den sowohl Landriani als Dartein auch schon dem Bau des 9. Jahrhunderts zutheilen, so ist gerade seine Anlage einerseits im Typus von Cluny so fest begründet und andererseits so eng mit dem heut existirenden übrigen Bau, namentlich dem Campanile vom Jahre 1228 zusammenhängend, dass sein Entstehen erst beim Umbau zu Beginn des 12. Jahrhunderts wohl kaum mehr in Zweifel gezogen werden kann, selbst wenn man von den Detailformen an demselben, die so prägnant den Charakter der lombardischen Architektur jener Epoche an sich tragen, absehen wollte. Auch sind uns Nachrichten überliefert, wonach ähnliche Vorhöfe an den Hauptklöstern des Ordens, z. B. in Montecassino und in Monreale nicht eher als Ende des 11. Jahrhunderts, von dem Prototyp zu Cluny bestimmt, angelegt worden sind. Und gegen die anscheinend zu späte Datirung in unserem Falle kann selbst das Vorhandensein von ähnlichen Atrien an einigen frühchristlichen Basiliken Roms (S. Clemente, S. Prassede) nicht als Argument angeführt werden, seit es feststeht, dass der Ursprung derselben auch in diesen Fällen nicht über das 12. Jahrhundert zurückzurücken ist. *C. v. F.*

Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge XXII. Das gothische Steinmetzzeichen. Von Dr. phil. **W. Clemens Pfau,** Rochlitz. Mit zwei Tafeln. Leipzig, E. A. Seemann, 1895. 76 S. 8°.

Der Werth der kleinen Arbeit, welche die Vorläuferin für eine grössere über die Rochlitzer Steinmetzhütte sein soll, beruht auf zwei besonderen Eigenschaften des Verfassers: Erstens auf seiner philologischen Schulung und zweitens auf seiner persönlichen Vertrautheit mit den Gebräuchen der Rochlitzer Hütte, seiner Bekanntschaft mit deren Urkunden und den noch lebenden, einst ihr angehörigen Steinmetzen. Sie gewinnt durch die eine Eigenschaft ebenso viel an Klarheit wie durch die zweite an Ueberzeugungskraft.

Ich will es von mir gern eingestehen, dass ich die viel besprochenen Hüttenordnungen des 15. Jahrhunderts nie ganz verstanden habe. Nach dem, was ich über sie sonst las, habe ich nicht den Eindruck gewonnen, dass es

Anderen wesentlich besser erging. Da that denn die philologische Untersuchung dringend noth. Die Dinge fangen erst durch sie an sich zu klären, die einzelnen Bestimmungen, welche oft kraus und widersinnig erschienen, erhalten durch die Darlegungen über den eigentlichen Sinn vieler Worte greifbaren Inhalt und Zweck. Mag man Pfau's Schlussfolgerungen zustimmen oder nicht, so wird man ihm doch für diese Nachweise über den Sinn vieler Satzungen an den Ordnungen dankbar sein müssen.

Mir ist es schon lange zweifellos, dass die Versuche aus den mittelalterlichen »Ordnungen« auf eine Ordnung des Steinmetzwesens in modernem Sinne zu schliessen, ein verfehltes Beginnen seien, dass jene Aktenstücke nicht viel mehr sind als noch dazu meist missglückte Versuche, in das Wirrwarr der Standesverhältnisse der mittelalterlichen Steinmetzen einigermassen Gleichheit und Gerechtigkeit zu bringen. Wo die Romantiker, Reichensperger an der Spitze, von einer grossartigen, ganz Deutschland umfassenden, streng gegliederten Gemeinschaft schwärmen, zeigt sich nichts als das vergebliche Bemühen, kleinlichem Gezänk und Uebervortheilungen der wirthschaftlich Schwachen vorzubeugen. Pfau's Ausführungen geben dieser meiner schon vor Jahren ausgesprochenen Ansicht eine neue, stärkere Basis; das ganze Bild des Steinmetzwesens ändert sich, die Hütte verliert ihren mystischen Glanz.

Nach Pfau nimmt nicht sie, sondern der Meister den Lehrling auf, vertheilt nicht sie die Zeichen, sondern der Meister; hat nicht jeder Steinmetz sein Zeichen, sondern im Grunde nur der, dem es auf das »Verschenken«, auf eine den Gesellen und einem Geistlichen zu gebende Gasterei nicht ankam; konnten auch Lehrlinge ebenso gut Zeichen erhalten, wie die Gesellen, wenn sie ihren Meister mit gutem Grund verliessen; gab es Meister, welche keine Zeichen, oder doch keine solchen führten, die von einem Meister ihnen als Ehrenzeichen nach überstandener Lehre verliehen worden waren.

Ržiha's umfangreiches Werk mit seiner sorgfältig ausgebildeten Theorie des Entnehmens der Zeichen aus einem geometrischen Schlüssel fällt damit völlig über den Haufen. Das Geheimniss schwindet, welches die Hütten umgab, es zeigt sich, dass auch sie nur ein Ausdruck des socialen Lebens der Zeit sind, der Kämpfe der Producirenden, dass sie geschaffen wurden um Anderen den Zutritt in das Gewerbe zu erschweren und den Eingetretenen eine Sonderstellung zu wahren.

Und diese Ergebnisse würden auch aufrecht bleiben, wenn Pfau einen vollständigeren Ueberblick über die in seinem von Bibliotheken abgelegenen Wohnort schwer erreichbare, weit verstreute Gesammtlitteratur erhält. Die städtischen Ordnungen des 14. und 15. Jahrhunderts hätten herangezogen werden müssen, um diese Versuche, die Steinmetzkunst, die fast als ein »Gewerbe im Umherziehen« bezeichnet werden kann, in örtlichen Grenzen zu regeln. Die Ordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts wird Pfau nach einem im königl. sächsischen Alterthumsverein gehaltenen, sehr bemerkenswerthen Vortrage wohl später genauer behandeln. Sie werden zu Rückschlüssen gute Gelegenheit bieten, sie werden aber auch zeigen, dass die »Ordnung«, welche die Romantiker als ein Zeichen der Blüthe der Kunst vor der Reformation feiern,

wirklich kam: Aber erst im 16. und 17. Jahrhundert und als ein Zeichen des Handwerksverfalles. Wie viel schöne Worte, wie viel ärgerliche Vergleiche unserer »zerfahrenen« Zeit mit jener der Einheit und Grösse fallen dabei ins Wasser!

Pfau's Buch ist ein kleines Meisterstück, der Anfang zu neuer Betrachtung einer viel behandelten Frage!

Und weil dem jungen Gelehrten in den wesentlichen Fragen vollste Anerkennung zusteht, so darf ich wohl eines meiner kritischen Steckenpferde auch vor ihm reiten: Warum spricht er nach neuem schlechtem Brauch stets, wenn er seine Meinung ausspricht, im Plural: »Wir haben bewiesen!« Wer ist »wir?« Pfau zusammen mit dem Verleger und dem Drucker; oder wer sonst? Das ist Zeitungsdeutsch, das stammt von den Redactionen her, die immer thun, als bilden sie zusammen einen köpfereichen Volksrath, um dadurch der Schwäche ihrer Gedanken Wucht zu geben. Die Wissenschaft machen aber die einzelnen Menschen, sie fordert das Ich! *Cornelius Gurlitt.*

Sculptur.

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung der ersten Blüthezeit französischer Plastik. Von Dr. **Wilhelm Vöge.** Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1894. 376 S. 8°.

Wenn ich nach mancherlei Aufenthalt unerwünscht spät zur Niederschrift dieser Anzeige komme, so kann ich dafür feststellen, dass eine Anzahl deutscher und französischer Kritiker übereinstimmend zu derselben günstigen Ansicht von Vöge's Arbeit gekommen sind, wie ich. Gleich die Wahl des Stoffes zeugt von einem richtigen Gefühl für das, was unserer Wissenschaft im Augenblick nöthig und was in ihr möglich ist. Offenbar war bis dahin die Bildhauerkunst das Stiefkind der mittelalterlichen Studien; aber nicht desshalb, weil wir ihre Bedeutung unterschätzt hätten, sondern weil die Mittel zu eindringender Bearbeitung fehlten. Die Franzosen sind uns hierin voraus: sie haben einen thatkräftigeren und einheitlicher organisirten photographischen Verlag und vor allem — wovon wir nicht ohne Beschämung wegen eigener Unterlassungssünden sprechen können — sie haben ihr Trocaderomuseum! Um so überraschender, dass sie selbst erst wenige Ansätze gemacht haben, die hier versammelten Schätze wissenschaftlich zu verarbeiten. Ein französischer Berichterstatter über Vöge's Buch erkennt es loyal an: »C'est la première étude scientifique sur la génèse de la statuaire monumentale de la France.« Wir dürfen uns freuen, dass die deutsche Methode der Stilkritik in der Anwendung auf einen französischen Stoff einen so tüchtigen und verdientes Lob erntenden Vertreter gefunden hat. Ebenso gern wollen wir aber auch anerkennen, was der Verfasser aus der französischen Litteratur gelernt hat: anmuthige Belebung und Rundung der schriftstellerischen Form, welche bei uns noch keineswegs überall als das anerkannt wird, was sie doch ist: eine unerlässliche Pflicht der Höflichkeit gegen den Leser. Der Verfasser hat in dieser

Hinsicht gegen seine Erstlingsschrift »Eine deutsche Malerschule um das Jahr 1000« einen auf's angenehmste überraschenden Fortschritt gemacht.

Um eine eigentliche Kritik der von Vöge gewonnenen Ergebnisse geben zu können, müsste man sein Buch im Trocaderomuseum lesen und dann seinen Reisespuren nachgehen. Ich für meinen Theil muss mich an meine im Laufe der Jahre etwas blass gewordenen Erinnerungen halten. Sie durch Vöge wiederbelebt zu sehen, war mir ein grosses Vergnügen. Das Verständniss der Einzelheiten wird durch zahlreich beigegebene Abbildungen (Zinkätzungen nach Photographien) erleichtert, doch verwahrt sich der Verfasser mit Recht dagegen, dass man allein auf Grund ihrer aburtheile. Derartige Abbildungen, auch wenn sie in einer ausdrucksvolleren Technik gegeben sind, machen die Transponirung in Worte niemals überflüssig, und man muss es Vöge nachsagen, dass er diese schwierige Kunst mit einer Kraft und Feinheit zugleich zu üben versteht, die vor einem Menschenalter Staunen erregt hätten und auch heute nichts Gewöhnliches sind. Möglicherweise, ja wohl wahrscheinlich, werden nicht alle von Vöge's Thesen auf die Dauer Stand halten. Er ist aber nur zu loben, dass er nie bei einem verantwortungsscheuen *non liquet* stehen bleibt, sondern nach energischer Vertiefung in's Problem mit einer bestimmten Meinung abschliesst. Die weitere Forschung wird nun nach festen Richtlinien ausschreiten können, während sie bis jetzt nur tappte.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die Westfassade der Kathedrale von Chartres. Sie ist, nach dem, was sich erhalten hat, zu urtheilen, der erste Versuch der nordfranzösischen Kunst, eine ununterbrochene Reihe, wir dürfen sagen ein System, von Statuen über die ganze Breite der Stirnwand auszudehnen. Ist nun dies System autochthon? oder ist es abgeleitet? Scharfsinnige Wahrnehmungen an der inneren Beschaffenheit der Composition lassen den Verfasser sich für den zweiten Fall entscheiden. Dann können nur die Schulen des Südens als Quelle in Frage kommen, wie schon vor Vöge vermuthet wurde, doch nur nach ungefähr, ohne wirkliche Begründung. Zunächst die Ableitung aus Toulouse und Moissac, woran L. Gonze gedacht hatte, wird von Vöge zurückgewiesen. Ebenso die aus Burgund. Um so bestimmter tritt aus seinen sorgfältig vorbereitenden Erwägungen die Erkenntniss hervor: die wahre Quelle ist die Provence, in vorderster Linie S. Trophime in Arles. In diesem ersten Hauptergebniss finde ich mich durch Vöge vollkommen überzeugt, unbeirrt durch die nicht zu leugnenden chronologischen Schwierigkeiten; es ist einer der Fälle, in denen der Kunsthistoriker darauf bestehen muss, dass die deutliche Aussage seiner Zeugen, d. i. der inneren künstlerischen Merkmale, schwerer wiegt, als die aus der äusseren Ueberlieferung kommenden Bedenken und Zweifel. Ich möchte zu weiterer Unterstützung noch an eine Parallelerscheinung erinnern, an die eben in der Entstehungsepoche der Chartreser Sculpturen sich in Nordfrankreich sehr unerwartet zeigenden antikisirenden Bauornamente, besonders Capitelle (in Le Mans, Blois, Paris, St. Germain, St. Denis und auch in Chartres selbst am »alten Thurm«), die nur aus einer von der Provence herkommenden Strömung zu erklären sind. Worin ich mit Vöge nicht übereinstimme, das ist, dass er die in Chartres ver-

arbeiteten fremden Anregungen aus der Provence allein herleitet. So wäre ein burgundischer Nebeneinfluss zum mindesten möglich, da er doch auf architektonischem Gebiete, gerade in der Fassadencomposition, unzweifelhaft stattgefunden hat und da ebenso unzweifelhaft die burgundische Anordnung von Statuen an den Mittelpfosten der grossen Portale (Autun, Vezelay) grundsätzlich schon ein bedeutender Schritt auf dem in Chartres weiter verfolgten Wege der Tektonisirung der Plastik ist. Sodann die Einschiebung von Figuren in die Bogenläufe über den Portalen, sollen wir sie in Chartres als eine volle und selbständige Neuerung ansehen? In der Provence war sie noch unbekannt und ebenso in Burgund, wohl aber gab es andere Schulen, wo sie schon vor Chartres gäng und gäbe war, die Schulen des Anjou, Poitou und Saintonge. Da ein so eigenthümlicher Gedanke schwerlich zweimal unabhängig gefunden wird, wird man nicht umhin können, an Entlehnung zu denken. Wir kommen damit wieder zu einer Ansicht der Dinge, die ich mit anderen Voraussetzungen schon öfters vertreten habe: nämlich dass wir uns den Herd der zur Gothik führenden Bewegung ausgedehnter denken müssen, als gewöhnlich geschieht. Und weiter finden wir den an der Architektur der Uebergangszeit hinlänglich nachgewiesenen eklektischen Charakter der nordfranzösischen Kunst jetzt auch in der Plastik wieder. Bei dem nahen Zusammenhang, in dem allein schon der äussere Betrieb der beiden Künste steht, wäre es auch verwunderlich, wenn es nicht so wäre.

Bei alle dem bleibt für die Leistung der Chartreser Bildhauerschule noch immer ein grosses Maass von Originalität, von specifisch französischem Wesen übrig. Vöge hat es oft und scharf hervorgehoben, und ich bin keineswegs gemeint, ihm darin zu widersprechen. Es liegt in der strengen Consequenz, womit von der ersten Conception des Ganzen bis zur letzten Einzelheit der Stilisirung die Anpassung des statuarischen Schmucks an das bauliche Gerüst durchgeführt ist. Die Plastik wird zur »Mauerplastik«, wie Vöge sie öfters nennt. Hiermit gewinnen wir aber im entwicklungsgeschichtlichen Sinn ein ganz anderes Urtheil über die Bildhauerkunst des 12. Jahrhunderts, als bisher landläufig war. Was in ihr unfrei erscheint, ist nicht ein Ueberrest von »Hieratismus und Byzantinismus«, sondern jugendliche Schroffheit eines neu auf den Plan tretenden Kunstprincips.

Auf den zweiten Theil des Buches will ich nicht näher eingehen, weil sein Inhalt — Scheidung der in Chartres zusammenarbeitenden Künstlerindividualitäten, Aufsuchung ihrer Arbeiten an anderen Orten, Schuleinflüsse auf die Werkstätten von Le Mans, Bourges, Etampes, Chateaudun, Paris, St. Denis, alles mit Schärfe, gelegentlich wohl auch Ueberschärfe der stilkritischen Dialektik durchgeführt — in Kürze kaum wiederzugeben wäre. Nur auf die wichtigen Schlussbetrachtungen »Technik und Stil in ihren Zusammenhängen« und »Mönch und Laie« möchte ich besonders hinweisen. Sie bilden den Uebergang zum dritten Theil: »Die Zusammenhänge mit der weiteren Entwicklung und die Bedeutung des Tektonischen in der französischen Plastik des Mittelalters.« Die hier vorgetragenen Ansichten haben bisweilen noch etwas Aphoristisches an sich; aber wir dürfen wohl erwarten, dass der Verfasser

bei der dringend zu wünschenden Fortsetzung seiner Studien sie uns weiter ausführen wird. Möchte die neuerdings immer lauter geforderte Durchdringung der kunstgeschichtlichen Forschung mit ästhetischen Gesichtspunkten viele so gesunde Früchte zeitigen, wie die hier uns dargebotenen! *G. Dehio.*

Nunzio Federigo Faraglia, Il sepolcro di casa Caldara in S. Spirito di Sulmona. Memoria letta all' Accademia Pontaniana. Napoli 1894. 12 S. gr. 4°. Mit Photographie.

Der um die Geschichte seiner heimatlicheh Abruzzen vielfach verdiente Verfasser bespricht in der vorliegenden Studie ein bisher ziemlich unbekannt gebliebenes Denkmal der Frührenaissance, — das Monument, das Rita Cantelmi bei ihren Lebzeiten 1412 sich und ihren drei Söhnen aus ihrer Ehe mit G. A. Caldara errichten liess, deren ältester, der 1439 verstorbene Jacopo, in der Geschichte der Kämpfe der Aragonesen und Angiovinen um den Thron von Neapel sich als einer der eifrigsten Parteigänger Königs René von Anjou einen Namen gemacht hat. In der Sacramentscapelle, dem einzig noch in ursprünglicher Gestalt übrigen Reste der von dem nachherigen Pabst Cölestin V. traurigen Andenkens 1248 gegründeten Abteikirche S. Spirito bei Sulmona, gelegen, zieht es die Aufmerksamkeit des Forschers nicht etwa durch den Umstand auf sich, dass darauf, mit Ausnahme des zur Zeit der Errichtung des Monuments schon verstorbenen jüngsten Sohnes Restino, alle Familienmitglieder noch lebend und zwar in Anbetung der hl. Jungfrau dargestellt sind, — denn dieses letztere Motiv kommt in der neapolitanischen Sepulcralplastik schon früher, z. B. an Bamboccio's Grabmal Aldomoresco in S. Lorenzo vom Jahre 1380, vor, und dass man sich sein Grabmal bei Lebzeiten setzt, wird später namentlich bei den Prälaten der römischen Curie fast zur Regel. Auch die allgemeine Anordnung unseres Werkes ist die seit der Gothik in Neapel übliche (siehe z. B. die Anjougräber in S. Chiara, die der Capp. Minutoli im Dom u. a. m.), des auf kurze, in unserem Falle von Weinranken umwundene Säulen gestellten, einfach kastenförmigen, an den Seiten und der Vorderfläche mit Reliefs geschmückten, mit seiner Rückseite an die Wand gelehnten Sarkophags (hier rechts und links von der das Mittelfeld einnehmenden Krönung der Jungfrau je vier Apostelgestalten, und an den Schmalseiten je zwei solche), auf dessen Deckel die Gestalt des Todten, hier die des jüngsten Sohnes Restino, ausgestreckt daliegt. Was unserem Werke ein besonderes Interesse sichert, ist, dass darin neben den noch durchaus im traditionellen gothischen Stil behandelten Heiligenfiguren an den Reliefs des Sarkophags mit ihren übermässig grossen Köpfen auf kleinen gedrungenen Gestalten, den stilisirten, in lang geschwungenen Falten ausklingenden Gewandmotiven, sowie der Starrheit in Ausdruck und Bewegung, in den Figuren der Familienmitglieder der Realismus der Renaissance zuerst seinen siegreichen Einzug in die Sculptur Süditaliens hält. In dieser Hinsicht genügt ein Vergleich mit dem um 30 Jahre älteren Aldomorescograbmal. Dort sind die durch die hl. drei Könige der Madonna empfohlenen, wie auch die die Graburne tragenden Glieder der Familie mit denselben typisch verallgemeinerten Zügen (wenn

auch in getreu nachgebildeter Ritterstracht) dargestellt, wie die Jungfrau, die hl. drei Könige und ihr Gefolge; es fehlt noch jedes Bestreben, weil jedes Können der Individualisirung. Hier haben wir getreue Abbilder der Lebenden vor uns, dafür bürgt uns der Hauch energischen Lebens, der die zu Füssen der Jungfrau knieenden kleineren Figuren der Mutter und der beiden älteren Söhne beseelt, es bürgt uns dafür noch mehr die ganz meisterhafte Erfassung und Wiedergabe des Todesschlafs bei der in ungezwungener Lage auf dem Deckel der Graburne ruhenden lebensgrossen Jünglingsgestalt Restino's. Wie schemenhaft starr, wie plump und missproportionirt erscheinen im Vergleich dazu die Porträtfiguren auf dem einige Jahre späteren Grabmal Königs Ladislaus in S. Giovanni a Carbonara, ja selbst auf dem um 20 Jahre jüngeren Monument Caracciolo's ebendaselbst. Und wie unbeholfen präsentirt sich auf dem gleichzeitig mit unserem Werk entstandenen Grabmal der Königin Margaretha im Dom von Salerno (das wohl ohne Grund dem Bamboccio zugewiesen wird) das analoge Bestreben der Charakterisirung durch Gewandung und Gesichtstypen in den Figuren der Prinzessinnen und Hofdamen am Relief des Sarkophags!

Charakteristisch für den Sinn — von Tendenz wollen wir nicht reden — des Bildhauers unseres Monuments scheint es uns auch, dass er den in der gothischen Denkmalplastik Neapels ausgebildeten und immer wieder bis zum Ueberdruss wiederholten, ja sogar in die Sculptur der Renaissance zum Theil hinübergenommenen Apparat von den Sarg tragenden allegorischen Tugenden und die Vorhänge des über diesen gespannten Baldachins zur Seite ziehenden Engeln gänzlich verschmäht hat. Zeigt sich der Meister in all' diesem dem Können und dem Geschmack seiner Zeit vorausgeeilt, so verräth er dagegen in letzterer Beziehung seine Beschränktheit, wenn er die Reliefplatte mit den knieenden Gestalten von Mutter und Söhnen, die übrigens mit der Vorderwand des Sarkophags aus einer einzigen Platte gearbeitet, also nicht etwa nachträglich angeflickt ist, gleichsam als Anhängsel der ersteren in den leeren Raum zwischen den beiden, den Sarkophag tragenden Säulen herabhängen lässt, und dadurch natürlich die künstlerische Gestaltung seines Werkes auf das empfindlichste schädigt. Der Meister dieses interessanten, über das Maass der gleichzeitigen ähnlichen Werke weit hinausragenden Denkmals hat selbst Sorge getragen, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern: ausser der auf den Zeitpunkt seiner Entstehung (1412) und die Person der Gründerin bezüglichen Inschrift im Fries des Sarkophags liest man auf dessen Sockelplatte die Worte: Hoc opus fecit magister Gualterius de Alemania. Also ein deutscher Bildhauer als einer der frühesten Vorkämpfer der Renaissance in Süditalien! Wer er gewesen, wie er nach diesen Gegenden verschlagen worden, darüber weiss der Verfasser nichts zu sagen, führt indessen noch ein zweites, obwohl nicht bezeichnetes Werk von ihm an: Das 1432 errichtete Grabmal Lalle's dei Camponeschi in S. Giuseppe in Aquila, das er als: »Opera alquanto dura ma pittoresca« charakterisirt. Nach der Beschreibung, die Leonisi (Monumenti storici artistici della Città di Aquila pag. 122) davon gibt, folgt es dem Typus des Caldaragrabmals, nur hat es überdies den oberen Abschluss durch einen auf

Säulen ruhenden Spitzgiebel und an der Rückwand unter demselben die Reiterfigur in Relief des auf dem Sarkophag liegend dargestellten Todten. — Nach demselben Gewährsmann (pag. 57), der sich dafür auf das Zeugniss älterer Quellen beruft, war auch das ehemals in S. Domenico vorhandene Grabmal Niccolò Gaglioffi's, des Condottieres Königs Ladislaus von Neapel, eine Arbeit des gleichen Künstlers. Es lohnte wohl der Mühe, auch das Grabmal Camponeschi einer näheren Würdigung zu unterziehen. *C. v. F.*

Malerei.

The Guide to the Italian pictures at Hamptoncourt. By **Mary Logan.** London 1894 (Kyrle Pamphlets Nr. 2). 8°. S. 48.

Der Besucher der Galerie von Hamptoncourt wird die schönen Werke italienischer Malerei, welche dort ihren Platz gefunden haben, in guter Erinnerung haben. Ist dort doch vor allem die venezianische Schule — aus andern Schulen sind nur einige Specimina vorhanden — in geradezu vorzüglicher Weise vertreten; es sei nur erinnert an den »Schäfer mit der Flöte«, welcher von verschiedenen Seiten mit Entschiedenheit dem Giorgione zugeschrieben wird, an das schöne Porträt eines jungen Mannes (des sogenannten Alessandro dei Medici) von Tizian, von van Dalen als Porträt Boccaccio's gestochen, an die zwei Porträts von Lotto (»Andrea Odoni«) und an die vorzüglichen Tintoretto's — »Esther vor Ahasver« und »Die neun Musen« — denen die National Gallery nichts an die Seite zu stellen hat.

Die Verfasserin hat in vorliegendem Schriftchen einen ebenso guten, wie anziehend geschriebenen Führer geliefert, welcher, mag man sagen, ein Abriss über die Hauptmeister von Venedig ist. Auch wer sich eingehend mit der venezianischen Schule beschäftigt, wird diese feinsinnig erwogenen Charakteristiken mit Genuss lesen. Die kritischen Bestimmungen der Bilder beruhen auf den Schriften von Morelli und Berenson. Neu und interessant ist die Bestimmung des »Concerts« (4. Saal, Nr. 114, als »Lorenzo Lotto«) von vier Halbfiguren, welches jeder Besucher der Galerie sofort als Seitenstück zu den bald Lotto, bald Giorgione zugeschriebenen »Drei Lebensaltern« im Pal. Pitti erkannt haben wird, auf Morto de Feltre. Die Verfasserin beruft sich dabei auf ein im bischöflichen Palast zu Feltre befindliches Madonnenbild, ein Bild, welches durch alte Tradition dem Morto zugeschrieben ist. Referent kennt dieses Werk leider nicht aus eigener Anschauung; doch hat die Attribution schon dadurch etwas Bestechendes, dass die zwei Werke in Hamptoncourt und Pal. Pitti nahe Beziehungen zu den grossen Meistern, denen man sie zuertheilt hat, aufweisen, ebenso sicher aber nicht von ihrer Hand sind. Bei dieser Gelegenheit sei auf ein im Depot der Berliner Galerie befindliches Madonnenbild hingewiesen (photographirt von Hanfstängl), signirt Laurencius Lucius, 1511 (die Inschrift, bei Crowe und Cavalcaselle t. VI, p. 278, für gefälscht erklärt, erschien mir nur aufgefrischt), wo der hl. Mauritius links eine überraschende physische Aehnlichkeit mit dem Jüngling der »Drei Menschenalter« (rechts) zeigt. *G. Gr.*

Dr. R. Engelhard: Hans Raphon. Ein niedersächsischer Maler um 1500. Mit sechs Lichtdrucken. Leipzig, E. A. Seemann, 1895. S. 16. Fol.

Der Verfasser, welcher sich bereits durch seine »Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens (1891)« um die Kenntniss der Kunst seiner Heimath verdient gemacht hat, fasst in diesem schön ausgestatteten, mit Unterstützung des Herzogs von Cumberland und der Städte Hannover, Hildesheim, Göttingen und Eimbeck veranstalteten Werke seine Untersuchungen über den in letzter Zeit vielfach besprochenen niedersächsischen Meister endgiltig zusammen. Auf Grund einer eingehenden Quellenkritik legt er dar, dass Raphon aller Vermuthung nach aus Northeim stammt, weist die Hypothese, er sei 1507 Dechant von St. Alexander zu Eimbeck gewesen, zurück und lässt die von Grotefendt aufgeworfene Frage, ob der Künstler der Sohn eines Chirurgen Heinrich Raphon (Urkunde von 1481) gewesen, unentschieden. Die Stilkritik der Werke ergibt auch ihm die in meiner »Malerschule von Nürnberg« nachgewiesene Thatsache, dass der Meister des Altars in Braunschweig und der Malereien im Rathhaus von Goslar nicht mit Raphon zu identificiren ist — womit diese von Müller-Grote in unglücklicher Weise wieder belebte alte Hypothese definitiv beseitigt wird. Als echte Werke Raphon's werden angeführt: 1. Der verschollene Wandelaltar des Paulinerklosters zu Göttingen von 1499. 2. Der Altar aus S. Jakob in Eimbeck, jetzt im Prov.-Museum von Hannover, 1500. 3. Das Triptychon aus S. Georg in Göttingen, in der Cumberland-Galerie, 1506. 4. Das Triptychon im Dom zu Halberstadt, 1508. 5. Kleines Triptychon aus S. Alexander zu Eimbeck, Hannover. 6. Kleines Triptychon aus dem Stift Mariae virg. zu Eimbeck, Hannover. 7. Altar in der S. Michaeliskirche zu Hildesheim. 8. Zwei Altarflügel im Römermuseum zu Hildesheim. 9. Triptychon aus Teistungenburg, Hannover. 10. und 11. Zwei Flügel im Prov.-Museum zu Hannover. 12. Altar im Arnekenstifte zu Hildesheim, Werkstattarbeit. Nicht alle diese Werke konnten — wegen Schwierigkeiten der photographischen Aufnahme — veröffentlicht werden, doch genügen die gegebenen, wohl gelungenen Abbildungen, eine deutliche Anschauung von der Kunst des Meisters zu gewähren, und mit Freuden begrüssen wir diese Monographie, welche das Vorbild anderer Specialarbeiten auf dem Gebiete der Studien über die ältere deutsche Malerei zu werden verdiente. *H. Thode.*

Albrecht Kurzwelly, Forschungen zu Georg Pencz. Leipzig, Commissionsverlag von Karl W. Hiersemann, 1895. S. 94. 8°.

Spähne, die beim Zimmern einer Biographie des Georg Pencz gefallen sind, werden hier vorgelegt; die Hauptarbeit, die in Leipzig als Dissertation vorlag, bleibt in Aussicht.

Der Verfasser tritt mit Energie für die Tradition ein, die Pencz als den Autor der Wandgemälde im Nürnberger Rathhause bezeichnet. Dürer lieferte Entwürfe. In Dürer's »Knecht Jörg«, der 1524 Dürer's Magd heirathete, hat man mit einiger Wahrscheinlichkeit Pencz vermuthet. Von hier aus bietet sich ein weiterer — von Kurzwelly nicht benutzter — Anhaltspunkt zu Beziehungen zwischen dem älteren und dem jüngeren Meister.

Die unnöthige, von zwei Seiten aufgestellte Hypothese, Pencz habe eine Reise nach den Niederlanden gemacht, wird ausführlich besprochen, ohne — natürlich — dass ein Ergebniss herausspränge. Für die Reise des Meisters nach Italien dagegen verspricht der Verfasser den »Beweis«. Mit der Beurtheilung der Leistung Kurzwelly's muss gewartet werden, bis die Monographie als geschlossenes Ganze vorliegt, doch scheint so viel Besonnenheit und genaue Kenntniss der Litteratur (die hin und wieder sogar zu ernst genommen wird) auf die Arbeit verwendet zu sein, dass die Aussicht auf die Monographie recht verlockend ist. Die Liste der Gemälde und Zeichnungen wird schon in diesen »Forschungen zu (warum nicht: ‚über'?) Pencz« gegeben. Zwei signirte Bilder des Meisters, die bisher unbekannt waren, sind dem Verfasser zugänglich geworden: ein hl. Sebastian von 1548 im Schlosse Anholt beim Fürsten Salm-Salm und ein Christus als Schmerzensmann von 1530 (wegen dieses Datums besonders wichtig), der im Wiener Kunsthandel auftauchte. Unter den Zeichnungen sind mehrere neu und interessant.

So lange übrigens die von Jörg Bencz in den zwanziger Jahren mit »JB« bezeichneten Kupferstiche nicht mit berücksichtigt werden, bleibt die Gestalt des Meisters unglücklich auf einem Beine stehen.

Max J. Friedländer.

Hans Holbein. Bildnisse von berühmten Persönlichkeiten der englischen Geschichte des Mittelalters nach den in der Bibliothek zu Schloss Windsor befindlichen Original-Handzeichnungen. München, Franz Hanfstängl. Fol. 2 S. Text und 54 Tafeln.

Diese Sammlung Holbein'scher Porträtzeichnungen hat an Zahl, an meisterhafter Behandlung, an gegenständlichem Interesse nicht ihresgleichen mehr. Eine Reihe der markantesten und der rührendsten Erscheinungen, die über die heissen Bretter des Hofes Heinrich's VIII. gewandelt, stehen hier vor uns. Staatsmänner, kirchliche Würdenträger, Dichter, Edelleute und anmuthsvolle Frauen sind dem Künstler gesessen. Mehr als eines der Häupter, die hier in der Fülle des Lebens geschildert sind, ist später unter dem Beile des Henkers gefallen. Von der Tragik ihres Schicksals, ja selbst von dem Temperament ihres Blutes wird man freilich in diesen ernst und ruhig blickenden Gesichtern nichts lesen. Wie Holbein unbedenklich in dem Dienste desjenigen weiterarbeitet, der seinen treuesten Gönner aufs Schaffot gebracht, so leidenschaftslos schreibt er die Züge der Natur nach. Aber man wird nicht müde zu bewundern, welche Formempfindung seine Hand führt, sei es, dass er mit breiten Röthelstrichen auf malerische Weichheit ausgeht, oder durch Pinsel und Tusche plastische Wirkung erzielt oder mit der Feder eine scharf bestimmte und doch von Leben zitternde Contur gibt. Wiederholt haben diese meisterhaften Zeichnungen zur Reproduction gereizt. Wenzel Hollar hat einige der Blätter, Bartolozzi den grössten Theil der Sammlung gestochen, beide ohne dem Stilcharakter der Originale entfernt gerecht zu werden. Später gab die Arundel Society in zwei Bänden photographische Wiederholungen von 80 Zeichnungen heraus. Diese werden indess an technischer Vollendung und in der künstlerischen Wirkung von den Lichtdrucken der vorliegenden Publi-

cation bei weitem übertroffen. In einem geschmackvollen Band sind hier von den zweifellosen Originalen der 87 Blätter umfassenden Sammlung die 54 besten vereinigt. So entstand ein Prachtwerk, für das grosse kunstliebende Publicum berechnet, das aus den schönen Reproductionen reichen Genuss schöpfen kann. Auf kunsthistorischer Seite freilich dürften noch einige Wünsche laut werden. Sämmtliche Blätter sind roth gedruckt. Das wirkt auf die Dauer nicht nur monoton, es gibt auch einen schiefen Eindruck von dem Charakter der Originale. Nur da, wo der Künstler mit dem Röthel gezeichnet, ist dieser Tondruck gerechtfertigt, die schwarze Kreide, die Feder, ja selbst die aquarellirten Theile kämen bei neutralem schwarzem Druck zu besserer Geltung. Aber warum nicht noch einen Schritt weiter gehen und versuchen, die bestimmte farbige Wirkung der Zeichnungen ganz treu wiederzugeben? Eines der vollendetsten Blätter, das beinahe ganz in Aquarell ausgeführte Bildniss des John Godsalve, lässt in dieser Reproductionsweise seine eigenartige Schönheit kaum ahnen. Warum sollte das, was schon Bartolozzi mit unvollkommenen Mitteln angestrebt, einer Firma von der Leistungsfähigkeit der Hanfstängl'schen nicht gelingen? Auch das japanische Papier mit seinem grauen Seidenglanz geht mehr auf elegante Wirkung, als auf schlichte Wiederholung der Vorlage aus.

Die kurze Einleitung hat der Oberbibliothekar der Königin von England, Herr Richard R. Holmes, geschrieben. Er beschränkt sich dabei nur auf die allgemeinsten Angaben. Vielleicht wäre es nützlich gewesen, gerade bei dieser Art der Reproduction die Technik, in der die einzelnen Blätter ausgeführt sind, zu beschreiben und im Interesse des Publicums, für das das Werk berechnet ist, auch den Dargestellten einige Worte zu widmen. Einige Versehen sind wohl nur durch die Uebersetzung hineingekommen. Der Earl of Arundel war Kunstsammler und nicht Kunstmaler, auf dem Dresdener Bild ist nicht Lord Vaux, sondern Sir John Godsalve dargestellt. Auch widerspricht es dem deutschen Sprachgebrauch, wenn die Regierungszeit Heinrich's VIII., wie es auf dem Titelblatt geschieht, in das Mittelalter verlegt wird.

Kunsthandwerk.

Byzantinische Zellen-Email-Sammlung **A. W. von Swenigorodskoi.** Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails von **N. Kondakow,** Professor an der Universität St. Petersburg und älterer Conservator der kaiserl. Eremitage. 1892, Frankfurt a. M. (Begonnen 1889, ausgegeben 1894.) 4°. 388 S. Text. Mit 113 Textbildern und 28 chromolithograph. Tafeln. (Nicht im Handel.)

Die byzantinische Frage ist für die mittelalterliche Kunstgeschichte nachgerade so brennend geworden, dass sie kaum mehr bei irgend einem Thema aus diesem Arbeitsgebiete zu umgehen ist, und die Zahl der Studien, die sich mit dem geistigen und künstlerischen Austausch zwischen Byzanz und Abendland befassen, wird von Jahr zu Jahr grösser, wie ein vergleichender Blick auf die litterarischen Jahresberichte in Krumbacher's »byzantinischer Zeit-

schrift« zur Genüge beweist. Dass die Kernfrage, der Einfluss des Ostens auf den Westen in der ersten Hälfte des Mittelalters, noch lange nicht spruchreif ist, hat F. X. Kraus erst vor Kurzem an dieser Stelle ausgesprochen (S. 48 des laufenden Jahrganges), und dass »nur von fortgesetzter Publication der Denkmäler und daran anzuknüpfendem vergleichendem Studium sowohl der ikonographischen als der stilistischen Seite« ein sicherer Erfolg zu erwarten ist, hat derselbe Forscher bereits in dem Berichte vom December 1891 mit allem Nachdruck betont [1]). Jede Denkmäler-Publication bedeutet hier also einen Schritt vorwärts, mag ihr Stoffgebiet eng begrenzt oder weit sein. Das des vorliegenden Werkes ist eng begrenzt, denn es umfasst nur einen Nebenzweig der byzantinischen Goldschmiedekunst, die Technik des Zellenschmelzes und seine Erzeugnisse, aber dies in so umfassender Weise und aufgebaut auf so breiter Grundlage, dass man während der Durcharbeitung des Textes gar nicht gewahr wird, aus welch schmalem Boden die Wurzeln dieses an Blüthen und Früchten so reichen Baumes emporgewachsen sind. Wir möchten das mit als das Hervorragendste an diesem auch in mancher anderen Beziehung einzigartigen Werke bezeichnen, dass es dem Verfasser in bewundernswerther Weise gelungen ist, die Beschreibung und Geschichte einer — zunächst doch nur kunsthandwerklichen — Technik so in den allgemeinen Zusammenhang der Kunstentwicklung, wenigstens des Orients, zu rücken, dass wir nicht nur ein wichtiges Stück byzantinischer Kunstgeschichte erhalten, sondern darüber hinaus die Kunstentwicklung ganzer Völker und Zeiträume im Zusammenhange zu überblicken vermögen. Dadurch gewinnen wir für diese Erzeugnisse des byzantinischen Zellen-Emails ein weit über ihre sonstige Bedeutung als technische und ikonographische Denkmäler und als vorübergehende Beeinflussungsfactoren der byzantinischen Miniaturmalerei hinausgehendes Interesse. Der Sammelwerth der byzantinischen Emails, der neben ihrer absoluten Kostbarkeit vor Allem »in der ausserordentlich harmonischen Farbengebung und in der geradezu idealen Reinheit der Tinten« besteht (S. 100), kann für uns hier erst in zweiter Linie in Betracht kommen.

Einem Sammler haben wir die Herausgabe dieses mit verschwenderischer Pracht ausgestatteten Werkes zu verdanken, dessen Werth neben dem musterhaften Abbildungsmaterial vor Allem darin besteht, dass die Bearbeitung des wissenschaftlichen Theiles einem Fachmanne von europäischem Rufe anvertraut war.

Die Sammlung byzantinischer Zellen-Emails des russ. Wirkl. Staatsraths A. von Swenigorodskoi ist in Deutschland seit längerer Zeit in Folge der Liberalität des viel in Deutschland lebenden Besitzers gut bekannt. Einzelne Stücke waren bereits 1882 im Aachener Museum ausgestellt, die ganze Sammlung dann im Jahre 1884. Damals wurde sie von dem Kaplan Johannes Schulz in Aachen ausführlich beschrieben. Seine Schrift, welche den grössten Theil der ausgestellten Schätze in Lichtdrucktafeln brachte, wurde in kleiner

---

[1]) Repertor. XV, 216.

Auflage hergestellt und kam nicht in den Handel[2]). Sie ist im 8. Jahrgange dieser Zeitschrift von Frimmel besprochen worden (S. 256 f.). In den folgenden Jahren arbeitete Schulz rastlos weiter an einer grossen Publication der Swenigorodskoi'schen Sammlung und einer Geschichte des Emails, erlernte zu diesem Zwecke selber das Emailliren und unternahm auf Kosten des russischen Mäcen ausgedehnte Reisen, um den Denkmälerbestand kennen zu lernen. Bereits konnte er eine Anzahl der farbigen Reproductionstafeln seinen Freunden zur Ansicht senden[3]). Aber die ersten Capitel des begleitenden Textes überzeugten den Herausgeber Swenigorodskoi, dass die Arbeit seinen Erwartungen nicht entsprechen würde (cf. die von Swenigorodskoi selbst verfasste Vorrede S. VI). So übertrug er im Jahre 1886 die Arbeit dem russischen Gelehrten Prof. Kondakow. Als aber im Jahre 1889 Johannes Schulz, kaum 48jährig, der Wissenschaft entrissen worden war, liess Swenigorodskoi pietätvoll das unvollendete Manuscript im Druck erscheinen. Die Auflage von 300 Exemplaren gelangte wiederum nicht in den Handel. 22 Lichtdrucktafeln, von denen Schulz die letzten 13 nicht mehr hatte beschreiben können, wurden dem Werke beigefügt[4]). Die fleissigen darin niedergelegten Studien wurden in dieser Zeitschrift ebenfalls eingehend gewürdigt[5]).

Die jetzige Publication trägt die Jahreszahlen 1889 und 1892 und ist im Jahre 1894 ausgegeben worden. Sie ist in je 200 deutschen, russischen und französischen nummerirten Exemplaren hergestellt worden, gelangt aber, ebenso wie ihre Vorgängerinnen, nicht in den Handel, sondern wird nur geschenkweise von dem Herausgeber vertheilt, der für die würdige Publication seiner einzigartigen Sammlung keinerlei Kosten gescheut hat. Ausgestattet ist sie mit 28 vorzüglichen chromolithographischen Tafeln (aus der bekannten Offizin von Aug. Osterrieth in Frankfurt a. M.) und 113 Holzschnitten im Text, die meist vor den Originalen oder eigens dazu hergestellten Photographien neu gefertigt und in Bezug auf Zuverlässigkeit und Sauberkeit als mustergiltig zu bezeichnen sind. Von der überaus prächtigen Aussenhülle des durch vereinte deutsche und russische Kräfte zu Stande gekommenen Buches, seinen bunten Titel- und Widmungsblättern, dem kunstvollen Lesezeichen und sonstigen Zuthaten, ist in vielen der bisher in anderen Blättern erschienenen Besprechungen so ausführlich die Rede gewesen, dass wir uns hier um so eher eine eingehendere Schilderung ersparen und gleich der Besprechung des 388 Seiten starken wissenschaftlichen Begleittextes von Kondakow zuwenden dürfen.

Da derselbe des Neuen und für die weitere Forschung Anregenden so ausserordentlich viel bringt, so ist ein ausführliches Referat hier um so mehr geboten, als ja nur einer kleineren Zahl von Fachgenossen das Werk zugänglich ist und Aussicht auf eine vereinfachte Ausgabe für den Buchhandel vor-

---

[2]) Die byzant. Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi, ausgestellt im städtischen Museum in Aachen, beschrieben von Joh. Schulz. Aachen, Barth, 1884.

[3]) cf. Repertor. IX, 504.

[4]) Der byzantinische Zellen-Schmelz, von Joh. Schulz. Frankfurt a. M. 1890.

[5]) Von A. Pabst, Repertor. XIV, 417 fg.

läufig nicht vorhanden ist. Ist dies auch im Interesse des gleichmässigen Fortschreitens der Wissenschaft zu beklagen, so muss man doch auf der anderen Seite von Herzen dankbar sein, dass ein solches Werk durch die Freigebigkeit eines Kunstfreundes überhaupt zu Stande gekommen ist. Möchte sein Beispiel für andere Gebiete unserer Disciplin baldige und zahlreiche Nachfolge erwecken! Besonders verdient es hervorgehoben zu werden, dass der Herausgeber auch dem neuen Bearbeiter des Begleittextes die Mittel zur Verfügung gestellt hat, um die Sammlungen und Kirchenschätze Europa's und Vorderasiens zu besuchen und so das Denkmälermaterial zu seiner Arbeit in möglichster Vollständigkeit zu sammeln. Da muss es der Kritik schon erlaubt sein, an das Resultat einer unter so günstigen Verhältnissen unternommenen Arbeit hohe Anforderungen zu stellen.

Ein Vergleich mit der Schulz'schen Arbeit ist nicht uninteressant. Im Allgemeinen verdient von vornherein ein Unterschied hervorgehoben zu werden, der den beiden Arbeiten einen ganz verschiedenen Charakter aufdrückt. Schulz ging von der Ansicht aus, die Zellen-Email-Technik sei selbständig in Byzanz entstanden, und widmete der Frage nach den asiatischen Vorläufern derselben keine nähere Untersuchung, wozu er auch nach Maassgabe der Verhältnisse weniger in der Lage war; Kondakow dagegen legt von vornherein das Hauptgewicht seiner ganzen Untersuchung auf den asiatischen Ursprung dieser Kunst und verfolgt die Entwicklung der Email-Technik durch die ganze Völkergeschichte der alten Welt bis zu den entferntesten Zeiten menschlicher Cultur hinauf und alle ihre Beziehungen von Alexandria bis nach Indien, China und Japan hin. Und nicht nur die Technik, auch die Farben, die Ornamente, den Inhalt der Darstellungen, die Stilwandlungen des byzantinischen Emails behandelt er immer unter dem Gesichtspunkte der orientalischen Zusammenhänge. Der Verfasser der »Russischen Alterthümer und Kunstdenkmäler« befand sich hier so recht auf seinem Lieblingsgebiete. Eine Fülle interessanter culturgeschichtlicher Fragen werden vor dem Leser aufgerollt, deren Weiterverfolgung auf Jahrzehnte hinaus Stoff zu weiteren Forschungen darbieten muss, deren zum Theil schon dargebotene Lösungen sich aber vielfach dem Urtheilsbereiche des Westeuropäers entziehen.

Während nun aber der wissensreiche Forscher so immer mit dem Antlitz gegen Osten gewandt steht, hat er über der Erschliessung so weiter und hoffnungsreicher Arbeitsgebiete ganz vergessen, dass hinter seinem Rücken, »tief hinten im fernen West«, am Rheine und an der Mosel, an der Seine und Vienne auch noch Leute wohnen, die einst eine hoch entwickelte Emailkunst besassen, deren Geschichte und Denkmäler bereits seit Jahrzehnten erforscht, beschrieben und publicirt worden sind, und dass nun eben doch seit einiger Zeit auch wir Westeuropäer eine Cultur, Litteratur und Kunstgeschichte besitzen, die trotz ihrer »von Grund aus der Aenderung bedürftigen« Grundsätze[6]) uns doch zu dem bescheidenen Wunsche berechtigt, die Ergebnisse so wichtiger neuer Forschungen etwas mehr mit der Culturentwicklung

[6]) Wie der geschätzte Gelehrte an mehr als einer Stelle versichert.

des Westens in Zusammenhang gebracht zu sehen. In dieser Beziehung hat die Schulz'sche Arbeit mit ihrem Anschluss an die bisherige Litteratur und besonders der genauen Berücksichtigung des rheinischen und Limousiner Emails (das für Kondakow nur ganz nebensächliche Bedeutung besitzt) entschieden für uns manches voraus, und wir möchten diese weniger geniale aber übersichtliche und handliche Arbeit des fleissigen deutschen Gelehrten neben der grossen Wunderblume des Orients, deren Riesenschatten sie fast ganz zu verdecken droht, ungern missen.

Und dann noch eines: Der Ausblick über so gewaltige Zeiträume und Culturepochen, das Auffinden von Verbindungsfäden in vielfach noch ganz unbearbeiteten Gebieten, das Ordnen eines ungeheuren Denkmälervorrathes nach ganz neuen genialen Gesichtspunkten lässt es durchaus erklärlich erscheinen, dass der russische Forscher noch vielfach mit seinem Stoffe ringt, dass er uns selten fertige und abgeklärte Resultate vorlegt, öfters unsicher hin- und hertastet, ja sich auch an manchen Stellen widerspricht. Daher auch in dem ganzen Buche nirgends (mit Ausnahme eines kleineren Abschnittes, auf den weiter unten besonders aufmerksam gemacht wird) ein knappes übersichtliches Zusammenfassen der Ergebnisse oder ein bestimmtes Formuliren einer neuen Theorie, ja nicht einmal eine zusammenhängende Darstellung der Technik und Geschichte des Zellenschmelzes, der doch beinahe der dritte Theil des ganzen Werkes gewidmet ist oder wenigstens sein soll, so dass man auch nach mehrmaliger Durcharbeitung des dicken Buches noch kein klares Bild der ganzen Entwicklung gewonnen hat.

Es wäre kleinlich, bei einem Werke, das jedem Leser hundert neue Gesichtspunkte eröffnet und Beiträge zu zahllosen bisher ungelösten Fragen der Archäologie gibt, nach kleinen Versehen und Mängeln spüren zu wollen, aber es darf hier doch nicht verschwiegen werden, dass das geringe Interesse für den Westen auch die Sorgfalt des Verfassers gegenüber den in Westeuropa befindlichen Denkmälern nachtheilig beeinflusst hat, und zwar nicht etwa nur in Bezug auf im Westen entstandenen Emails, sondern auch auf wichtige, echt byzantinische und keineswegs unbekannte Arbeiten. So sind z. B. die herrlichen Emailarbeiten im sogen. Welfenschatz zu Wien, in Hohenfurth, in Velletri, in Trier, in Conques, einige im Louvre vollständig übersehen. Die oft besprochenen und mehrfach abgebildeten Emailkreuze im Stiftsschatz zu Essen kennt der Verfasser, nach der Beschreibung auf S. 117 und 179 zu urtheilen, nicht einmal aus Abbildungen. Ein in dieser, von Kondakow sonst häufig citirten Zeitschrift ausdrücklich als Ergänzung zu der Schulz'schen Arbeit hervorgezogenes und beschriebenes Denkmal, die reizende Filigranplatte mit der byzantinischen Emaildarstellung des apokalyptischen Weibes im Kunstgewerbemuseum zu Berlin [7]), ist ebensowenig verwerthet wie das ebenda beschriebene herrliche Schiebekästchen in der Sammlung Oppenheim in Köln. (Ueberhaupt ist der Kölner Denkmälerschatz sehr stiefmütterlich behandelt.) Dies nur einige Beispiele, die sich noch bedeutend vermehren liessen.

---

[7]) Schrank Nr. 356, Eigenthum des Prinzen Friedr. Leopold von Preussen. cf. Repertor. XIV, 419.

Die Abhandlung ist eingetheilt in vier Capitel, deren erstes die Ueberschrift »Technische Einleitung in die Geschichte des Zellen-Emails« trägt. Kondakow verbreitet sich zunächst über das Wort Email (= *smaltum*, vom althochdeutschen *smelzan*), das in seiner allgemeinen Bedeutung »Glasfluss auf Metall« erst in westlichen Handschriften des 11. Jahrhunderts vorkommt. Kondakow wendet sich gegen den missverständlichen Ausdruck »inkrustirtes Email« und verwirft die theoretische Eintheilung in Zellen-Email (*Email cloisonné*) und Gruben-Email (*Email champlevé*), da diese praktisch nicht durchführbar sei. (Der Grubenschmelz des Westens ist nämlich nach Kondakow (S. 266) ursprünglich nur eine unvollkommene Nachahmung des byzantinischen Zellenschmelzes.) Der Zellenschmelz selbst ist nur »ein decorativer Kunstgriff der Goldschmiedekunst« (S. 3). »Zellen, durch aufgelöthete hochkant gestellte Metallstege (auf Goldgrund) gebildet, stellen die Conturen der Zeichnung her und werden mit Glasfluss gefüllt«, — daher die Bezeichnung »Zellen-Email«. (Die Einzelheiten der Technik bedürfen hier wohl keiner ausführlicheren Wiedergabe. Es sei darauf aufmerksam gemacht, dass man die verschiedenen »Etats« an einer im Berliner Kunstgewerbemuseum ausgestellten Serie japanischer Emailschüsseln sehr bequem studiren kann.)

Es folgt eine Untersuchung über das Vorkommen von Email bei den alten Egyptern, Phoenikern, Assyrern, Griechen, Etruskern, bei den Barbarenvölkern Europa's in römischer Zeit. Kondakow unterwirft die seiner Zeit bahnbrechenden Forschungen de Linas' und Darcel's einer kritischen Sichtung und Weiterführung. Dann werden die Emailfunde aus den verschiedenen europäischen Ländern besprochen, wobei die russischen eine besondere Rolle spielen und den Verfasser zu dem Schlusse führen, dass die russischen Funde das Vorhandensein »einer frühen völlig selbständigen orientalisch-slavischen Cultur« (schon vor der Völkerwanderung) beweisen und dass diese Funde »unsere Ansichten über Entstehung, Entwicklung und Bedeutung der wichtigsten Typen der barbarischen Kunst Europa's von Grund aus modificiren«. Besonders eingehend würdigt er die Funde von der Wanderstrasse der asiatischen Völker nach Europa. So wird der sogenannte Schatz des Attila in Wien auf seine Typen hin genau ikonographisch untersucht und wegen seiner eigenthümlichen Mischung von christlichen und orientalisch-persischen Motiven (wichtig die Beziehungen zu den vier königlichen Reitern bei Daniel VII, 3—24!), einem byzantinischen Grenzgebiete und etwa dem 9. Jahrhundert als Entstehungszeit zugewiesen. Die Emailfunde in kaukasischen Nekropolen veranlassen Kondakow sodann zu einer längeren Betrachtung der beiden grossen Culturströme, welche sich, der eine aus Indien und Persien über Egypten und Kleinasien nach Byzanz, der andere aus Centralasien über Südrussland nach den Donauländern sich ergiessend, in der Südostecke Europa's kreuzten und für die späteren grossen Handelsstrassen den Weg ebneten. Auf dieser Grundlage erklärt sich die überraschende Aehnlichkeit zwischen Emails aus den Gräberstätten zu Koban und Kamunta im Kaukasus und solchen aus rheinischen Gräbern der fränkischen Zeit.

Alle Kennzeichen weisen ihn für den Ursprung des Emails nach dem

Innern Asiens. »Je mehr wir uns dem Orient nähern, um so bedeutender werden die alten Denkmäler, um so deutlicher wird die historische Mitte [8]), der sie angehören. Dennoch verliert die Geschichte des Kunstgewerbes mit seinem Uebergang nach Asien plötzlich den historischen Boden unter den Füssen«, — und zwar sowohl wegen ungenügender Sammlung des Materials wie wegen der »Jahrhunderte alten Volkstraditionen, welche im Kunstgewerbe Asiens eine leitende Rolle spielen, mit unseren ästhetischen Theorien aber durchaus nicht harmoniren« (S. 50). Diese Lücke sucht nun Kondakow mit einer geradezu erstaunlichen Materialkenntniss und scharfsinnigen Combinationen auszufüllen, und dies ist wohl der Theil des Buches, welcher die grösste Förderung der bisherigen Forschung enthält. Die Stichhaltigkeit dieser Combinationen nachzuprüfen muss berufeneren Federn vorbehalten bleiben. Es sei nur in Kürze angedeutet, dass Kondakow den Schwerpunkt seiner Beweisführung in die bisher wenig beachtete »parthische Culturepoche« (331 v. Chr. bis 226 n. Chr.) verlegt, welche »eine lange Reihe von Arten der Kleinkunst in decorativer und technicher Hinsicht entwickelte, worauf die Resultate den Barbarenstämmen Centralasiens zugeführt wurden. Indem sich hier barbarisches Volksleben mit der Blüthe höherer Cultur [nämlich der antiken, durch Alexander d. Gr. vermittelten] berührte, erwachte die orientalische Kunst zu neuem Leben. Solcher Art waren die Anfänge der orientalischen Kunst des Mittelalters, die mit den Anfängen der neuen europäischen Kunst im engen Zusammenhange stehen« (S. 50).

Ausführlich begründet nun Kondakow nach dieser langen Einleitung seine Theorie von dem Ursprung der Zellenschmelztechnik in Persien, wobei er die Theorie de Linas' von einer selbständigen »turanischen Kunstepoche« entschieden zurückweist. Persien ist nach Kondakow nicht nur für Byzanz der Ausgangspunkt der wichtigsten kunstgewerblichen Techniken, sondern ebenso für Indien, China und Japan. Perser, im Dienste der Araber, tragen ihre Kunstfertigkeiten auch weiter nach Westen, bis nach Spanien und Frankreich.

Es ist unmöglich, dem Verfasser auf all seine interessanten Streifzüge zu folgen, schon desshalb, weil dieselben in der Abhandlung oft nur lose aneinander gereiht sind und sich in ein Referat gar nicht zusammendrängen lassen. Aber eine Fülle feinsinniger Bemerkungen und anregender Ausblicke belohnt den, der sich mit angespanntester Aufmerksamkeit Seite für Seite durch diesen dichten Wald exotischer Schlinggewächse hindurcharbeitet. (Das Ganze ist übrigens nicht unleserlich geschrieben.) Allmählich lichtet sich der Wald, wir treten ins Freie und befinden uns nun wieder in Byzanz, wie am Anfang der Untersuchung, und erfahren nun erst ausführlich, zum Theil auch in Wiederholung, die Einzelheiten der »Technik des byzantinischen Zellen-Emails« (S. 91), auf welche die Ueberschrift des Capitels lautete. Das 10. und 11. Jahrhundert bezeichnet Kondakow als die Blüthezeit dieser Technik (zuweilen rechnet er auch das 9. hinzu, manchmal wird auch das 11. wieder ab-

---

[8]) Eine der nicht wenigen Ungenauigkeiten der deutschen Uebersetzung. Vgl. dazu auch Krumbacher, byz. Zeitschrift 1894, S. 219 fg.

gerechnet), die in diesem Zeitraum »neben grosser künstlerischer Wirkung auf die Zeitgenossen auch den Gang der byzantinischen Kunst im Allgemeinen beeinflussen und ihr ein decoratives Gepräge aufdrücken« musste. Doch warnt Kondakow vor Ueberschätzung dieses Einflusses und sucht ihn mit grosser Mässigung zu begrenzen (S. 106 und 107).

Das zweite Capitel befasst sich mit der Beschreibung der Denkmäler des byzantinischen Zellen-Emails, eingeleitet durch eine höchst anschauliche Schilderung der Hoffestlichkeiten im Kaiserpalaste am Bosporus, bei denen die Emails als Decoration mit Vorliebe verwendet wurden, — und durch einen Ausflug nach Georgien, woher die Mehrzahl der Swenigorodskoi'schen Sammlungsstücke stammt und wo sich noch viele kostbare Denkmäler dieser Gattung erhalten haben, die dort leider ihrem Untergange entgegengehen, wenn sich nicht vorher rechtzeitig Jemand ihrer annimmt. Dass die Aufzählung und Beschreibung der in den verschiedenen Ländern erhaltenen Denkmäler bedenkliche Lücken aufweist, wurde schon oben hervorgehoben, aber sie ist darum von ausserordentlichem kunstgeschichtlichen Werthe, weil Kondakow seine hervorragende Kenntniss dieser Kunsttechnik dazu verwandt hat, viele der von ihm beschriebenen wichtigeren Stücke auf ihr Alter und ihre Zusammensetzung hin genau zu untersuchen und den ihnen gebührenden Platz in der Entwicklungsgeschichte anzuweisen. Dabei ergibt sich denn manches überraschende Resultat, nicht nur für die Datirung, sondern auch für die Schätzung manches bisher aus Mangel an Vergleichsobjecten überschätzten Stückes. Die Palo d'oro in S. Marco zu Venedig, bisher gepriesen als ein Wunderwerk der byzantinischen Emailkunst, wird als eine Zusammensetzung der verschiedenartigsten Stücke aus dem 10. bis 14. Jahrhundert, sowohl italienischen als byzantinischen Ursprungs, dargethan, das Lotharkreuz in Aachen aus dem 9. ins 11. oder 12. Jahrhundert verwiesen (womit auch seine Benennung hinfällig wird), die eiserne Krone der Langobarden im Domschatz zu Monza, der Sage nach von der Königin Theodelinde († 625) herrührend, von Franz Bock aber bereits als eine Votivkrone frühestens aus dem 9. Jahrhundert erklärt, wird abweichend von diesem nicht als byzantinische, sondern als rohe lombardische Arbeit festgelegt, die etwa im 9. Jahrhundert ziemlich ungeschickt mit Filigran und Email verziert wurde, um als kirchliche Votivkrone zu dienen. (Das Alter des eisernen Reifens im Innern, der ja aus einem Nagel vom Kreuze Christi gefertigt sein soll, wird davon nicht berührt.)

Der Raum verbietet uns, die vielen neuen Ergebnisse, die Kondakow fast bei jedem wichtigeren Stücke erzielt, einzeln anzuführen. Nur möchten wir hier nachdrücklich hervorheben, dass die Zuverlässigkeit Kondakow's bei diesen Einzel-Untersuchungen soeben bei einem besonders wichtigen Stücke von anderer Seite erwiesen worden ist, nämlich durch die Studie Diego Sant' Ambrogio's über den berühmten Hochaltar in S. Ambrogio in Mailand[9]). Der

---

[9]) Diego Sant' Ambrogio: Intorno alla Basilica di S. A brogio in Milano Estratto dal Periodico »Il Politecnico«, Milano 1894. cf. das Referat von Fabriczy im Repertor. XVII, S. 376 fg.

italienische Forscher kommt zu demselben Resultat wie Kondakow, dass wir nämlich in dem jetzigen Paliotto keinesfalls den Altar des Angilbert aus dem 9. Jahrhundert vor uns haben, vielmehr die technischen Eigenschaften seines Emails auf das 11. bis 12. Jahrhundert hinweisen.

Ueberhaupt ist für die grösseren Emaildenkmäler, die sich bis auf unsere Zeit erhalten haben, die Beobachtung festzuhalten, die sich aus zahlreichen Detailuntersuchungen der Kondakow'schen Arbeit ergibt, dass fast keines derselben ein einheitliches Ganze darstellt, sondern dass man erwiesenermaassen das ganze Mittelalter hindurch, sowohl im Westen als in der Heimath des byzantinischen Emails, die zufällig vorhandenen Emailplättchen immer wieder verwandte, einerlei aus welchem Jahrhundert sie stammten, dass man beschädigte und zerstörte entweder durch Neuankäufe oder auf eigene Faust, so gut es eben ging, zu ersetzen suchte, oder auch im Nothfalle das Ganze zerlegte und zur Verzierung der verschiedensten Geräthschaften, oft ganz anderer Gebrauchsrichtung, verwandte. So z. B. sind die Emails auf dem Buchdeckel des Gebetbuchs Heinrich's II. in München (Cimel. 57) die Reste einer byzantinischen Votivkrone, so besteht die ungarische Stephanskrone in Pest aus italienischen und byzantinischen Theilen nebst ungeschickten späteren Zusätzen, so stammen die zahlreichen Plättchen der Pala d'oro, wie oben gesagt, nicht nur aus verschiedenen Jahrhunderten, sondern auch aus verschiedenen Ländern.

Besonders dankenswerth ist dieses Capitel aber desshalb, weil es eine Menge bisher unbekannter herrlicher Emailarbeiten aus den kaukasischen Ländern der Kunstgeschichte zuführt und meist auch in vortrefflichen Abbildungen vor Augen bringt, die namentlich auch für die Ikonographie des Mittelalters von höchstem Interesse sind.

Die ikonographischen Excurse nehmen daher auch einen bedeutenden Raum in dem Werke ein, wie das bei einer Kondakow'schen Arbeit beinahe selbstverständlich ist, und es bedarf wohl keines besonderen Hinweises, wie viel Werthvolles und Neues uns in denselben geboten wird. In erster Linie sei hier die Entwicklungsgeschichte des Christustypus hervorgehoben (S. 275 f.), die Kondakow an das interessante Christusbild auf Taf. 1 anknüpft, einen der abendländischen Kunst völlig fremden Typus, für den Kondakow gern den Terminus »Spass der Pantokrator« eingebürgert sehen möchte. Wenn er auch für die zum Vergleich herangezogenen westlichen Christustypen nur die Arbeiten von de Rossi verwerthet und die werthvollen Specialstudien von Dietrichson und Hauck über dieses Capitel nicht zu kennen scheint, so tritt dies doch in den Hintergrund gegenüber der Fülle neuer Gesichtspunkte, die er nicht nur für dieses Thema, sondern für die ganze künftige Behandlung byzantinischer Ikonographie aufstellt. Sehr werthvoll sind auch die Ausführungen über die Kreuzigung (S. 175 f., 181 f.), die Hagia Sophia (S. 189), namentlich aber über die »Deesis« (S. 272 f.). (Darstellung des Weltrichters zwischen Maria und Joh. Bapt.) Leider sind die Ausführungen über ein und denselben Typus oftmals in die verschiedensten Abschnitte verstreut, so namentlich die über die »geheimnissvolle Frau der Apokalypse«, und bedauerlich bleibt es, dass die so

dankenswerthen Erklärungen, die Kondakow an jeden selteneren ikonographischen Ausdruck anknüpft, durchaus nicht immer da gegeben werden, wo derselbe zum ersten Male gebraucht wird. Ueberhaupt ist es eine Eigenart des Verfassers, dass er die wichtigsten Ausführungen und namentlich seine feinsten Beobachtungen, an denen das Werk, wie schon gesagt, ausserordentlich reich ist, am liebsten unter ganz Nebensächlichem versteckt, so dass man sie, da sie auch durch den Druck nicht hervorgehoben werden, selbst mit Hülfe des ausführlichen Registers am Schlusse oft nicht wiederzufinden vermag. Je mehr dies ein unbewusstes Zeugniss für überquellenden Reichthum an Geist und Wissen des Verfassers ist, um so weniger werden wir an Gründlichkeit und Ordnung gewöhnten Deutschen den Charakter einer abschliessenden wissenschaftlichen Studie darin erkennen können. In dieser Art sind auch die gelegentlichen culturgeschichtlichen Excurse aufzufassen, die mit zum Besten gehören, was das Buch überhaupt bietet. So ergreift Kondakow, um nur einige Beispiele anzuführen, bei Erwähnung emaillirten Halsschmuckes die Gelegenheit, der Entwicklung des barbarischen Halsschmuckes nachzugehen, ihn auf religiöse Vorstellungen zurückzuführen und dann eine ganz neue Erklärung der byzantinischen »Maniaken« zu versuchen (S. 82 f.), wie ihn andererseits die Medaillons des hl. Georg und Demetrius veranlassen, auf die verschiedenen Mäntel der byzantinischen Hofchargen einzugehen (wodurch übrigens die Erklärungen Frimmel's im 8. Bande dieser Zeitschrift, S. 257 und 258, bestätigt werden). Die Farbigkeit des byzantinischen Ornaments entlockt ihm eine farbensprühende Schilderung des oströmischen Hoflebens und der kirchlichen Aufzüge der Blüthezeit (S. 314 f.). Das Bild Petri mit dem Hirtenstabe gibt ihm willkommene Veranlassung, eine kurze Geschichte des kirchlichen Kreuzstabes einzufügen (S. 289), die Beschreibung der Kronen eine Entwicklungsgeschichte des Diadems zu geben mit all seinen Spielarten in den byzantinischen Hofämtern (S. 230 f.); die Beschreibung emaillirter Bucheinbände veranlasst eine Geschichte des liturgischen Einbandes (S. 184 f.), das Vorkommen von Sirenen auf russischen Ohrgehängen eine lange Abhandlung über den Vogel Sirin und den Lebensbaum in der Phantasie der alten Völker (S. 362 f.). Man wird nach diesen Proben beurtheilen können, welche Fundgrube für Litteratur, Ikonographie, Denkmäler und Entwicklungsfragen aller Art dies Werk darstellt.

Wir haben bei dieser Zusammenstellung bereits verschiedentlich auf die folgenden Capitel übergegriffen, wollen aber noch einmal kurz zu dem zweiten Capitel zurückkehren, um die Classen mitzutheilen, nach denen die beschriebenen Denkmäler eingetheilt sind: Nach dem Hochaltar von Mailand, der Pala d'oro und einer Anzahl verwandter Denkmäler in kaukasischen Ländern folgen die Heiligenbilder, die Kreuze (darunter aus Deutschland das in Aachen, im Kölner Dome, die im Stift Essen), dann die emaillirten Buchdeckel (aus Deutschland der in der Reichen-Capelle zu München und der oben erwähnte auf der Bibliothek ebenda), die Reliquiarien, von denen uns vor Allen das herrliche Staurothek zu Limburg an der Lahn interessiren wird, das seit aus'm Weerth's Publication unter dem gänzlich unrichtigen Namen »Siegeskreuz Kaiser Constantin's« ging, hier aber aufs Genaueste untersucht und in vorzüglichem Holzschnitt — leider

nur theilweise — abgebildet wird, ferner Kelche und Patenen, Kronen (ausser den schon erwähnten noch zu verweisen auf die eingehende Beschreibung der Krone Karl's d. Gr. in Wien), dann eine Detailuntersuchung der übrigen Regalien des hl. römischen Reiches, priesterlicher Schmuck, endlich noch Agraffen, Fibeln, Anhängsel und Fingerringe.

Man sollte meinen, dass nach einer so ausgedehnten Schilderung der byzantinischen Emaildenkmäler für die im dritten Capitel enthaltene Beschreibung der byzantinischen Emails der Sammlung Swenigorodskoi nicht mehr allzu viel zu sagen übrig bliebe. Aber auch dieses Capitel weiss der Verfasser in der lehrreichsten Weise zu beleben durch mehr oder minder ausführliche an die einzelnen Stücke angeknüpfte ikonographische Excurse und dann durch eine Fülle aphoristischer Sätze zu einer Gesammtgeschichte der byzantinischen Kunst, deren Zusammenstellung zwar von grösstem Interesse wäre, den Rahmen unseres Referates aber bei weitem überschreiten würde.

Den wichtigsten Bestandtheil der Sammlung Swenigorodskoi bilden eine Reihe Medaillons mit den Brustbildern Christi, Mariä und verschiedener Heiligen, die einst eine Ikone des Erzengels Gabriel im ghurischen Kloster Dshumati zierten (Abbildung des früheren Gesammtbildes S. 293) und der Blüthezeit der byzantinischen Emailtechnik entstammen, dann eine Anzahl kleinerer Tafeln, Fragmente von Heiligenscheinen und Ornamentreste. Die Erklärung derselben, zugleich eine Entwicklungsgeschichte des byzantinischen Ornaments überhaupt, ist unseres Erachtens der schönste Abschnitt des ganzen Buches, zweifellos auch der am besten durchgearbeitete, denn es ist der einzige, den der Verfasser am Schlusse in knappen Thesen übersichtlich zusammenfasst.

Auf die ikonographischen Ausführungen über die einzelnen Platten kann hier nicht näher eingegangen werden. Nur zu der auf Taf. 13 abgebildeten Kreuzigungsgruppe (von einem Bischofsstabe im Kloster Schemokmedi, — die Platte ist in der Zwischenzeit dem Herausgeber des Werkes entwendet und der Sammlung des Herrn Botkin in Petersburg einverleibt worden —) möchten wir uns eine kurze Bemerkung erlauben, weil ihre Unterschrift (noch von J. Schulz herrührend) nicht mit der Auslegung im Kondakow'schen Texte übereinstimmt [10]). Schulz erklärte die beiden Frauengestalten neben Maria und Johannes zu Seiten des Kreuzes für Kirche und Synagoge, ebenso de Linas [11]). Kondakow verwirft diese Erklärung und nennt das Weib, welches Christi Blut auffängt, Maria Magdalena und das sich abkehrende Maria Kleophä (S. 182). Da aber die Personificationen der Kirche und Synagoge der byzantinischen Kunst doch nicht so fremd sind, wie Kondakow annimmt, sondern trotz ihres zweifellos westeuropäischen Ursprungs und Darstellungsbereiches doch eine ganze Reihe, allerdings meist missverstandener byzantinischer Nachahmungen bis jetzt bekannt geworden sind, so möchten wir doch an der von Schulz

---

[10]) Was dort übrigens auch vermerkt wird.

[11]) Revue der l'art chrétien 1885, 209 fg. (Ergänzung zu dem unvollendeten Manuscripte des J. Schulz.)

und de Linas vertretenen Deutung der Platte festhalten, die wir an anderer Stelle eingehend begründet haben[12]).

Das vierte und letzte Capitel (S. 325—388) bringt die Beschreibung der russisch-byzantinischen Emails der Sammlung Swenigorodskoi, meist Schmuckstücke, die als barbarische Nachahmungen der byzantinischen Technik von ganz besonderem Interesse sind. Den »Kolten«, Ohrgehängen, wie sie in Russland vom 10.—14. Jahrhundert getragen wurden, wird eine ausführliche Untersuchung gewidmet. Daneben her geht eine Entwicklungsgeschichte der südrussischen Kunst im Allgemeinen, die bisher viel zu wenig beachtet worden sein soll. Der Verfasser zieht scharf gegen die »prähistorische Archäologie« zu Felde, weil sie von vorgefassten Meinungen, aber nicht von den Denkmälern selbst ausgehe, und tadelt die neuere Kunstgeschichte, weil sie bisher diese »barbarischen« Denkmäler, soweit sie über das 13. Jahrhundert zurückliegen, nicht gewürdigt habe. Eine nähere Beschäftigung mit dieser südrussischen Kunst vor dem 13. Jahrhundert würde nach Kondakow's Ansicht sogleich den Beweis erbringen, dass der primitive Zustand der nordeuropäischen Völker bereits beim Beginn unserer Zeitrechnung überwunden war. Schon damals bildete sich eine selbständige slavische Cultur. Daher müssten in Zukunft die russischen Alterthümer des frühen Mittelalters »in den Mittelpunkt der Betrachtung« gerückt werden, da sie das reichste Material für eine auf ganz neuen Grundlagen zu errichtende Kunstgeschichte des Mittelalters darstellen. Nur auf diesem Wege würde es der westeuropäischen Forschung möglich sein, »den Anfängen der Volkskunst in Italien und Deutschland auf die Spur zu kommen«.

Man wird aus diesen kurzen Citaten zur Genüge erkennen, warum der einseitig für slavische Cultur erglühende Verfasser von vorn herein auf eine nähere Verknüpfung seiner Untersuchungen mit der westeuropäischen Cultur und Litteratur Verzicht geleistet hat, was wir Eingangs bedauernd hervorhoben. Und dieses Bedauern wird nicht vermindert durch die Erwägung, dass es dem Besitzer so umfassender Kenntnisse sicher ein Leichtes gewesen wäre, die Verbindungsfäden zwischen den beiden Arbeitsgebieten zu ziehen, dem alten, reich angebauten und sorglich gepflegten des Westens und dem eben erst eröffneten, hoffnungsreichen, aber zum Theil doch noch in unergründlicher Ferne verschwimmenden des Ostens. *Paul Weber.*

J. Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes. 1894. 827 Seiten mit 431 Abbildungen. 8°.

Mit vollstem Recht ist das vorliegende Werk bei seinem Erscheinen von allseitigem Beifall begrüsst worden. In der Form eines beschreibenden Verzeichnisses der Hamburger Sammlung mit geschichtlichen und technischen Einleitungen zu jeder Gruppe enthält es die Erfahrungen eines der sach-

[12]) cf. P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart, P. Neff, 1894, S. 135.

kundigsten und erfolgreichsten Museumsleiter Deutschlands, eines Mannes, der in nun 25 Jahren das beste und vielseitigste Provinzialmuseum kunstgewerblichen Inhaltes vom ersten bis zum letzten Stück allein und mit sehr geringen Mitteln zusammengebracht hat. Wer die kunstgewerbliche Litteratur kennt und weiss, wie in den Compendienwerken zahllose Irrthümer von einer Publication in die andere sich fortschleppen, und dass eine Fülle wichtiger Resultate der exacten Forschung in verschiedenen, oft recht abgelegenen Zeitschriften verstreut ist, ohne bisher im Zusammenhang verarbeitet worden zu sein, für den ist es ohne Weiteres klar, wie erwünscht und nutzenbringend das Buch Brinckmann's sein muss. Dass es eine vertrauenswürdige Grundlage des kunstgewerblichen Studiums bietet, in welcher alle modernen Ergebnisse verwerthet sind, ist aber nicht sein Hauptverdienst. Auf mehreren Gebieten bringt es die werthvollen Resultate der eigenen, auf dem Studium der Gegenstände und Archivalien beruhenden Arbeiten des Verfassers. Diese sind in erster Linie der Keramik zu Gute gekommen. Dank ihnen enthält das Buch die — trotz gelegentlicher, durch Lücken der Sammlung verursachter Kürzen — beste Geschichte der europäischen Kunsttöpferei, die wir besitzen und die einzige bisher vorhandene Geschichte der Fayence in Deutschland. Durch die Darstellung der Keramik des 18. Jahrhunderts, Fayence, Porzellan und Steingut umfassend, erhebt sich das Werk, auch von rein kunstgeschichtlichem Standpunkte betrachtet, zur hervorragendsten Erscheinung der kunstgewerblichen Litteratur der letzten Jahre.

Gerade wegen dieser Vorzüge ist es im Interesse derjenigen Leser, die das Buch als Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes benützen, zu bedauern, dass sein erster Zweck, ein Hamburger Sammlungsführer zu sein, so sehr für die Anlage maassgebend war. Als Führer ist es allerdings mustergültig, wenn man sich nicht an dem Umfang stösst, aber eben dadurch leidet es als geschichtliches Handbuch. Nicht nur äusserlich durch Zerreissen zusammengehöriger Gebiete, was sich nicht vermeiden liess, da der Text den Bestand des Museums Zimmer für Zimmer, der jetzigen Aufstellung folgend, abhandelt, auch innerlich ist der enge Anschluss an den Besitz der Sammlung von Nachtheil. Dieser allein war dafür entscheidend, ob eine bestimmte Partie ausführlich besprochen oder nur kurz erwähnt wurde, ohne Rücksicht auf die künstlerische und geschichtliche Bedeutung einzelner Gebiete. Dadurch war es möglich, dass in der Geschichte der Textilkunst die orientalischen Teppiche kaum genannt werden, dass die italienische Majolika sich mit 20 Seiten begnügen muss, während der deutschen Fayence des 18. Jahrhunderts, die kunstgeschichtlich der ersteren gegenüber doch eine sehr untergeordnete Rolle spielt, 60 Seiten eingeräumt sind, und dass eine eigentliche Geschichte der Silberschmiedekunst fehlt, obwohl ihr im europäischen Kunsthandwerk eine leitende Stelle nicht wohl abzustreiten ist. Derartige, das richtige Verhältniss der einzelnen Gruppen zu einander verdunkelnde Ungleichheiten kommen vielfach vor. Sie sind bei einem Werke, das in erster Linie ein Führer durch die Sammlung ist, schwer zu vermeiden. Nun sind einzelne Abschnitte des Buches, die Möbel, das europäische Porzellan und Steingut, die europäische Fayence u. a.,

als Sonderabzüge erschienen. Es wäre eine dankenswerthe Aufgabe, wenn diese, namentlich der werthvollste Theil, die Fayence, ohne Rücksicht auf das Hamburger Museum als selbständige Darstellung gleichmässig nach allen Seiten ausgestaltet werden könnte. In der Hoffnung, dass dem Verfasser die Musse zu derartig erweiterten Theilausgaben nicht fehlen möge, wollen wir hier einige Berichtigungen, die die Keramik betreffen, folgen lassen.

S. 266 weist Brinckmann die veraltete Ansicht Passeri's, dass die Derutamajoliken nur Mezzamajolika seien, mit Recht zurück; er geht aber zu weit, wenn er dabei die Existenz der Halbmajolika, d. h. der mit weissem Anguss aus terra di Vicenza unter durchsichtiger Bleiglasur überzogenen Thonwaare, anzweifelt. Die Funde Argnani's in Faenza, Rimini u. a. O. (heute in der Pinacotheca zu Faenza aufbewahrt) beweisen allein schon zur Genüge, dass diese Halbmajolika mit gemalten oder mit eingekratzten Ornamenten im 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Vorstufe der echten Fayence gewesen ist. Die Existenz an sich ist ja durch die von Brinckmann selbst nach Piccolpasso erwähnten Sbiancheggiati ausser Frage gestellt. — Brinckmann schreibt S. 275 die gebuckelten Majoliken (scannellati) ausschliesslich Castel Durante zu, weil sie nur zu dieser Fabrik von Piccolpasso aufgeführt sind, und »weil die Scherbenfunde Argnani's in Faenza kein einziges solches Stück aufweisen«. Letzteres ist ein Irrthum, Argnani hat zahlreiche solche Scherben aus Faenza; ausserdem besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum u. A. eine gebuckelte Schale, die an der Malweise sofort als Arbeit der Casa Pirota in Faenza zu erkennen ist. Man wird also Faenza zum mindesten einen Theil der scannellati belassen müssen. — S. 278: Brinckmann nennt Nicola von Urbino den einzigen Fayencemaler der Renaissance, der sich nicht mit conventioneller Behandlung der Landschaften begnügt hat. In dieser verallgemeinerten Form thut diese Behauptung den frühen Meistern von Faenza, dem Künstler des Correrservices, dem Meister F. R. u. a. Unrecht, die hierin den Nicola übertreffen. Molinier, dessen Einleitung zum Katalog Spitzer die obige Charakteristik Nicola's entnommen ist, hat sie nur auf den Kreis der Urbinater Künstler bezogen, und hiefür ist sie auch allein haltbar. — Die Industrie von Urbino bleibt nicht von der Verfallzeit um 1600 bis zum Jahr 1772 in völligem Dunkel, wie Brinckmann meint (S. 278). Aus der Zwischenzeit, 1705, sind bezeichnete Landschaftsmalereien in der Art von Castelli im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin überliefert. — S. 280: Castel Durante hat sich nicht nur durch den Umfang seines Betriebes, sondern auch durch die hohe künstlerische Vollendung seiner Majoliken ausgezeichnet. Beweis dafür sind auf ornamentalem Gebiet die bezeichneten Stücke von 1510 und 1519 in London, auf figürlichem die bezeichneten Stücke von 1524—1526 in Arezzo. — S. 283: Bei Venedig ist die Hauptproduction der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, figürliche Malereien in Urbinater Art von Domenigo und anderen Meistern unerwähnt geblieben. — In dem sehr interessanten Rückblick auf die Geschichte der deutschen Fayence (S. 390) scheint mir der Einfluss der italienischen und schweizerischen Fayencen des 16. Jahrhunderts doch zu gering veranschlagt, wenn Brinckmann ihm nur »vorübergehende Versuche ohne tiefer gehende Wirkung« zubilligt. Aus diesen

Anfängen hat sich doch eine sehr langlebige und productive Industrie entwickelt, die im 17. und 18. Jahrhundert in Oberösterreich, Salzburg, Böhmen, Mähren, Schlesien eine Unzahl von Geschirren, wenn auch meist bäuerlichen Charakters, hervorgebracht hat.

Was den Orient betrifft, so ist mit Dank anzuerkennen, dass Brinckmann ebenfalls die Ansicht übernommen hat, die sogen. Rhodusfayencen seien osmanischen Ursprunges. Ihre technische Beschaffenheit ist aber S. 508 nicht richtig dargestellt. Die weisse Angussschicht ist nicht zinnoxydhaltig (sie ist im Nürnberger Gewerbemuseum chemisch untersucht worden), sie ist auch kein Theil der Glasur, sondern nur ein Malgrund; ferner ist die darüber liegende Kieselglasur in der Regel absolut farblos, nicht durch Metalloxyde mehr oder minder gefärbt.

Die von W. Weimar ohne photographische Hilfsaufnahmen hergestellten Abbildungen sind über jedes Lob erhaben. Keine andere kunstgewerbliche Publication kann Textabbildungen aufweisen, die wie diese den intimsten Charakter jedes Materials und jeder Verzierungsart wiedergeben. —

Im Anschluss hieran mögen die beiden letzten Jahresberichte des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe Erwähnung finden. Brinckmann hat es immer verstanden, seinen Jahresberichten durch ausführlichere Besprechungen bestimmter Gruppen seiner Neuerwerbungen ein ganz besonderes Interesse zu verleihen; viele der Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der Geschichte des Kunstgewerbes, die wir jetzt in dem Führer vereinigt finden, sind zuerst in diesen Berichten an die Oeffentlichkeit getreten. So hat auch der Jahresbericht 1893 neben der üblichen Musealstatistik eine sehr werthvolle Zugabe erhalten in einem 23 Seiten umfassenden Anhang, der die Erfahrungen und Ergebnisse auf der Versteigerung der Sammlung Spitzer in Paris enthält. Nach einigen Angaben über die Fälschungen der berühmten Sammlung werden die einzelnen Gruppen des Kataloges, wie sie auf der Auction sich folgten, besprochen; es wird der Gesammterlös jeder Abtheilung, sowie der Durchschnittspreis des einzelnen Stückes, ferner der Gesammt- und Durchschnittspreis der an öffentliche Museen übergegangenen Gegenstände festgestellt. Brinckmann, der der Auction von Anfang bis zu Ende beigewohnt, findet dabei vielfach Gelegenheit, den Rückgang der Preise einzelner Gruppen, wie des Steinzeugs, der Palissyfayencen und der Gefässe von St. Porchaire, den unerwarteten Preissturz anderer Gegenstände zu erklären. Der Schluss bringt eine Zusammenstellung der Aufwendungen, welche die öffentlichen Museen bei dieser Gelegenheit gemacht haben und der dabei von einem jeden erzielten Erfolge. Die deutschen Museen, von denen sich sechs betheiligt haben, stehen mit einer Ausgabe von 160,291 Frank an dritter Stelle. Vor ihnen kommen die französischen Museen und das Museum von Brüssel. Alle Museen zusammen haben über eine Million Franken verausgabt und dafür 316 Stücke, ein Elftel der Sammlung, erworben. *O. F.*

Zeitschriften.

Le Gallerie nazionali Italiane. Notizie e documenti. Anno I. Per cura del Ministero della Publica istruzione. Roma 1894. Mit zahlreichen Abb. S. 224. Kl. Fol.

Der Aufschwung, welchen die kunstgeschichtlichen Studien im Laufe des letzten Jahrzehntes in Italien genommen, ist ein geradezu überraschender. Binnen kurzer Zeit ist die historisch-kritische Methode wissenschaftlicher Forschung Gemeingut einer ganzen Generation strebsamer und gewissenhafter Arbeiter geworden, hat ihre Vertreter fast in allen grösseren Städten gefunden, gewinnt einen bestimmenden Einfluss in der Verwaltung der öffentlichen Sammlungen und zeitigt eine Fülle wichtiger Specialstudien auf dem Gebiete der archivalischen Untersuchungen und der Denkmälerkunde. Das wesentliche Verdienst um diese hoffnungsvolle und bereits so erfolgreiche Entwicklung hat der unermüdlich anregende, anleitende und in seinen eigenen Arbeiten vorbildlich wirkende Adolfo Venturi. Es war ein seltenes Glück für unsere Wissenschaft, dass diesem Manne im Ministerium für öffentlichen Unterrricht und als Director der Galerien in Rom eine Stellung gegeben wurde, welche ihm die volle Entfaltung seiner Kraft gestattete. Seitdem ihm dieser verantwortungsvolle und schwierige Posten anvertraut wurde, begann allüberall ein neues Leben sich zu entfalten, und Jeder, welcher Gelegenheit hatte, in die Thätigkeit der öffentlichen Sammlungen und Kunstanstalten Italiens einen Einblick zu thun, wird den Spuren seines fruchtbringenden Einflusses begegnet sein. Seinem Zusammenwirken mit Domenico Gnoli und einer Gruppe freudig begeisterter jüngerer Forscher wurde es verdankt, dass Italien eine Zeitschrift wie das »Archivio storico dell' arte« erhielt, deren Bedeutung nirgends dankbarer anerkannt werden kann, als in Deutschland, und deren Wirksamkeit von Jahr zu Jahr grösser geworden ist.

Wenn zu dieser Zeitschrift nun ein officielles Jahrbuch, welches von den Erwerbungen, Veränderungen und der Neugestaltung der nationalen Galerien Berichte bringt, sich gesellt, so ist auch dies vor Allem wieder auf die Initiative Venturi's zurückzuführen. Der erste vorliegende Band ist der beste Beweis für die Erfolge aller soeben angedeuteten Bestrebungen. Schön ausgestattet, mit vortrefflichen Reproductionen neu erworbener oder neu gewürdigter Kunstwerke versehen, enthält derselbe eingehende Mittheilungen über die Sammlungen der Brera, der Galerien von Parma, Modena, Venedig, Rom und das archäologische Museum in Venedig. Als Appendix ist der »libro dei conti« von Lorenzo Lotto publicirt. Nur die wichtigsten Angaben über die letzten Bereicherungen der verschiedenen Sammlungen seien hier in Kürze gebracht.

Galerie der Brera. Zwei aus der Sammlung Barbi-Cinti in Ferrara erworbene Tafeln des Francesco del Cossa: die Heil. Petrus und Johannes der Täufer, und eine Madonna Galeazzo Campi's von 1517. Es folgt eine sehr dankenswerthe Liste einer Anzahl von Gemälden, welche zwischen 1813 und 1852 an lombardische Kirchen in kleinen Orten abgegeben wurden. Darunter findet sich ein mit dem Namen Jacopo Bellini's signirtes Werk

in Rovellasca, ein Bartolommeo Vivarini in Gerenzano, ein Cima da Conegliano in Casiglio, ein Bonifazio in Rovellasca, ein Marco Palmezzano in Bulliago, ein Baldassare Carrari da Forli in Lentale, ein Timoteo Viti und ein Marco Palmezzano in den Cappuccini zu Mailand, zwei Garofalo's in Cormanus und Biusuglio.

Galerie von Parma. Corrado Ricci, der verdienstvolle Director, gibt einen Bericht über die von ihm vorgenommene, seit langer Zeit erwünschte Neuordnung der Sammlung, welche den bedeutenden Werken in derselben endlich Gerechtigkeit widerfahren lässt. Der Aufsatz bringt interessante neue Thatsachen zur Geschichte der Maler in Parma. Die jüngst aufgenommene, schöne, phantasievolle Madonna Cristoforo Caselli's von 1499, in welcher venezianische und ferraresische Kunst einen reizvollen Compromiss eingehen, die in ihren alten Rahmen gesetzte Madonna della scodella Correggio's, die »Concezione« von Girolamo Mazzola und ein aus S. Catarina übertragenes Fresco von Alessandro Araldi: die Disputation der Heiligen darstellend, werden in vortrefflichen Lichtdrucken wiedergegeben.

Dies letztere Werk betreffend, sei mir ein kurzer Excurs gestattet, welcher, auf eine sehr merkwürdige Thatsache hinweisend, die im letzten Jahrzehnt viel verhandelte Frage nach dem Zeichner des venezianischen Skizzenbuches in ein neues Stadium treten lässt.

Zwei Zeichnungen von Gewänderstudien nämlich in diesem Skizzenbuch (Kahl: Das ven. Skizzenb. Nr. 92 und 6, Braun: Nr. 100 und 89), welche man bisher mit einem der Fresken Pinturicchio's in Siena in Zusammenhang brachte, sind, wie ein Vergleich in einer jeden Zweifel ausschliessenden Weise ergibt, nach diesem Fresco Araldi's angefertigt. Nicht allein die grösseren Gewandtheile, sondern auch die kleineren Zipfel, welche auf den Studienblättern erscheinen, sind auf dem Gemälde zu finden. Weiter aber haben wir auch in der bisher Pinturicchio zugeschriebenen Zeichnung der Sammlung Malcolm (Br. 105), welche, ohne doch Uebereinstimmung zu zeigen, gleichfalls mit jenem Fresco der Libreria in Beziehung gebracht worden ist, die genaue Studie zu oder nach der Gruppe der Philosophen links auf Araldi's Composition.

Wie ist diese auffallende Thatsache zu erklären? Man sollte zunächst sich zu der Annahme gezwungen glauben, dass der Zeichner des Skizzenbuches nach Araldi's Fresco in Parma oder nach Zeichnungen dieses Meisters, welche für das Fresco bestimmt waren, gearbeitet habe. Bei näherer Erwägung aber scheint dies doch wieder sehr fraglich. Der Charakter umbrischer Kunst ist in den Zeichnungen deutlich ausgeprägt, während in dem Gemälde offenbar Eindrücke umbrischer, und zwar speciell Pinturicchio'scher Kunst in norditalienischen Stil umgesetzt sind. Aus diesem Grunde dürfte es wohl als sehr gewagt erscheinen, jene Malcolm'sche Zeichnung für eine Arbeit Araldi's selbst zu halten. Dann aber bliebe nichts Anderes übrig, als anzunehmen, dass Araldi, den Corrado Ricci mit Recht als einen Eklektiker bezeichnet, in seiner Jugendzeit den Stil Pinturicchio's nachgeahmt, ja für seine Darstellung der Disputation der hl. Katharina sich direct an Entwürfe Pinturicchio's — wie deren einer uns in der Zeichnung Malcolm erhalten ist — gehalten habe.

Wir würden in diesem Falle also ein Gemälde Pinturicchio's vorauszusetzen haben, nach welchem, und zwar in getreuester Nachahmung, sowohl Araldi wie der Verfertiger des Skizzenbuches gearbeitet haben. Unter den Fresken des umbrischen Meisters in den Appartamenti Borgia findet sich nun in der That die »Disputation der hl. Katharina«, und es wird sich darum handeln, festzustellen, ob diese oder eine andere nicht erhaltene Darstellung das Vorbild Araldi's gewesen ist.

Galerie von Modena. Nach längerer interimistischer Aufstellung hat nun auch diese Galerie eine würdige Neuordnung und zugleich eine Bereicherung, namentlich durch das Legat Campori, welchem eine Madonna aus der ersten Meisterzeit Correggio's, ein kreuztragender Christus, dem Andrea Solario zugeschrieben, und eine Madonna Bartolommeo Montagna's von 1503 angehört, erhalten. Neu aufgestellt wurden das durch Venturi zuerst bekannt gemachte Altarwerk der Erri und eine Madonna von Domenico Panetti. Unter den Mittheilungen über die Sammlung plastischer Werke seien diejenigen über drei inedirte Medaillen des Sperandio und einige andere Anonyme, welche im Lichtdruck reproducirt sind, hervorgehoben.

Museo archeologico in Venedig. Auch hier werden wichtige Angaben über unbekannte Medaillen gegeben (von Niccolò di Forzore Spinelli, Sperandio, Jacopo Licignolo u. a.), und zwei Werke: ein Fragment von Andrea Riccio und eine Bronzebüste des Leon. Loredano (?) publicirt.

Galerien von Florenz. Unter den Bereicherungen verdienen Hervorhebung: eine Leda von Tintoretto, die Venus von Lorenzo di Credi, das reizende Bildniss eines Jünglings von Boltraffio, eine Madonna von Andrea della Robbia und eine Madonna in Terracotta von Donatello (anderes Exemplar in Berlin).

Römische Galerien. Ueber deren Bestand gibt der Bericht des Cav. Giulio Cantalamessa — das Resultat nicht geringer, auf eine umfassende Inventarisirung gerichteter Anstrengungen — wichtige Andeutungen.

Museo civico zu Pisa. Auch hier konnte von einer Neuordnung und Neuaufstellung die Rede sein, bei welcher Gelegenheit die wichtigsten Stücke der Sammlung ihre Besprechung finden.

Rechnet man zu allen diesen Arbeiten noch die am Schluss des Bandes gebrachte Publication des Rechnungsbuches von Lorenzo Lotto, so ergibt sich eine stattliche Summe von gewissenhafter, in diesem Bande angesammelter Arbeit. Möchte, was so glücklich begonnen worden, einen glücklichen, weiteren Verlauf nehmen. Der lebhaftesten Theilnahme der nordischen Fachgenossen an ihren Bestrebungen dürfen die Freunde jenseits der Alpen gewiss sein. *H. Thode.*

Museen und Sammlungen.

Die neuen Erwerbungen der Museen von Antwerpen und Brüssel.

Das Museum von Antwerpen gelangte soeben auf sehr unvorhergesehene Weise in den Besitz eines dem Memling zugeschriebenen grossen Altarwerkes: Christus inmitten der Engel. Es ist dies Bild Jedermann als der »Memling des Herrn Stein« bekannt und wird von J. A. Wauters in dessen »Studien« als der »Memling von Najera« bezeichnet. Das Antwerpner Museum hatte sich entschlossen, eine Summe von 240 000 Franken für die Erwerbung desselben zu verwenden, ein Preis, den die Regierung für zu hoch hielt, um das Brüssler Museum zu bevollmächtigen sich in den Besitz des grossen Gemäldes zu setzen, das ihm schon vor einigen Jahren für 400 000 Franken zum Kauf angeboten worden war. Man war um so mehr erstaunt, dass unter diesen Bedingungen das Antwerpner Museum sich an die Stelle des Staatsmuseums setzte, als Mr. Gauchez, welcher doch direct oder indirect das Werk zum Verkauf angeboten hatte, zu Gunsten eines ausgewählten Publicums die Erlaubniss erhielt, das Bild in dem Atelier der Schwester eines einflussreichen Mitglieds der Commission des Brüssler Museums, das bekanntlich keinen Director hat, nämlich des ehemaligen Ministers und jetzigen Präsidenten der Abgeordnetenkammer, auszustellen. Das Antwerpner Museum, dessen Budget im wesentlichen Gemeindesache ist, wurde mit H. Stein handelseinig und das Bild gelangte zum grossen Vortheil aller Kunstfreunde in seinen Besitz.

Es ist bekannt, dass es sich um drei Tafeln handelt, die ursprünglich zur Ausschmückung des Singchors des Benediktinerklosters zu Santa Maria la Real in Najera dienten, was auch die Darstellung klar macht. In der Mitte sieht man Christus in der Herrlichkeit mit der Krone auf dem Haupte und den Erdball in der Hand haltend; er ist von einer Gruppe von Engeln umgeben, von denen die sechs ihm zunächst stehenden aus geöffneten Büchern singen, während die sechs entfernteren verschiedene Instrumente spielen. Alle diese Gestalten, Halbfiguren in natürlicher Grösse, sind von Wolken umgeben. Man kann sich das Motiv leicht erklären durch seine Bestimmung für einen Orgelchor. Etwas hoch angebracht hatte das Bild einen luftigen Charakter und es schien, in Folge einer der künstlerischen Auffassung des Mittelalters geläufigen Illusion, als ob die dem Chor entströmende Musik in Wirklichkeit von dem Engelchor herrührte, der gewissermassen von Christus beeinflusst um nicht zu sagen geleitet war.

Es hat an Kritiken über diese Erwerbung des Antwerpener Museums nicht gefehlt und ich weiss wohl, dass massgebende Kenner den Preis unerlaubt hoch gefunden haben und was noch schlimmer ist, das Werk dem Memling absprechen. Verglichen mit den sonstigen Werken des berühmten Künstlers charakterisirt sich die gegenwärtige Schöpfung selbstredend nicht durch alle die Eigenschaften, die sonst einen Memling kennzeichnen. Sicherlich üben die siebzehn Köpfe, die unter sich keine unmittelbare Beziehung haben, in ihrer strengen Haltung nicht den Reiz der kleinen Bilder des zartsinnigen Malers aus, die zu den lieblichsten Schöpfungen der sogenannten gothischen Periode gehören. Dennoch will es mir scheinen, dass, da nun einmal die natürliche Grösse gewählt wurde und dementsprechende Forderungen an den Künstler herantraten, sich hier die Malart des Memling ebensogut zeigt, wie in der Bathseba zu Stuttgart, vielleicht besser. Ich meinerseits glaube, dass man berechtigt ist, sich eher für als gegen Memling auszusprechen und wenn auch das fragliche Gemälde nicht als Meisterwerk angesehen werden kann, so ist es dennoch eine der interessantesten Leistungen, die uns die Schule des 15. Jahrhunderts überliefert hat. Sicher handelt es sich hier um ein flämisches Werk und nicht um ein spanisches, wie beachtenswerthe Kunstkenner versichern. Alle Fragen über Preis und Urheberschaft beiseite lassend, kann man wohl sagen, dass das Ganze verdient, einen Platz in einem so wichtigen Museum wie das Antwerpner einzunehmen; durch seine Grössenverhältnisse gehört es sogar unter die Kuriositäten der Malerei, die den Ueberlieferungen der van Eyck noch treu geblieben ist. —

Das Museum von Brüssel hat sich nicht sonderlich bereichert durch die Erwerbung der beiden Jordaens, die es glaubte neben die sehr wichtigen Arbeiten dieses Kraftgenies, in deren Besitz es bereits war, stellen zu müssen. Jordaens ist gewiss kein zu verachtender Maler, namentlich unter den Flamen, welche im Zauberkreise des Rubens stehen. Er hat fast auf jedem Gebiete Arbeiten hinterlassen, in denen sicherlich eine echte künstlerische Persönlichkeit sich ausdrückt, die selbst durch die Nachbarschaft des glänzenden Meisters der Schule nicht verdunkelt wird. Aber im Brüssler Museum ist er, ausser im Porträt, schon sehr gut vertreten, nicht allein in mythologischen sondern auch in religiösen und mehr familiären Stoffen. Das grosse Bild der »Susanna mit den Greisen«, das für 20000 Franken erworben wurde, ist in der Composition wenig anziehend, von vulgären Typen und von leuchtender aber reizloser Farbengebung. Jordaens zeigt hier seine bekannte geschickte Mache, ohne Eigenschaften zu offenbaren, die man an ihm noch nicht kennt. Die Figuren sind lebensgross und die allgemeine Anordnung erinnert an die ziemlich brutale Auffassung, mit der Rubens den gleichen Gegenstand behandelt hat.

Das andere Gemälde desselben Meisters, das Brüssel erwarb, »Pan und Syrinx«, gehört zu dessen Jugenderzeugnissen. Die Form ist hier massvoller und die Farbengebung steht unter dem Einfluss der Studien, die Jordaens in der Galerie des Rubens an italienischen Werken machen konnte. Es finden sich hier Kinderköpfe und der Rumpf einer jungen Frau, die mit viel Reiz

dargestellt sind, obwohl einige Theile unter einer Uebermalung gelitten zu haben scheinen, die deren Wirkung beeinträchtigt. Es ist im Ganzen kein Bild ersten Ranges. Wenn ein Museum, und zwar selbst ein grosses Museum, bereits ein derartiges Werk besitzt, so begreift man sehr wohl, dass es ihm einen Platz in seiner Galerie einräumt; unverständlich ist aber der Eifer, ein solches Bild zu erwerben insbesondere dann, wenn es einer Reihe ausgezeichneter Werke desselben Meisters angereiht werden muss. —

Unter dem Titel »L'Art flamand« werden die Herren J. du Jardin und de Middeleer nächstens bei dem Verleger Boitte in Brüssel eine illustrirte Geschichte der flämischen Malerei, von ihren ersten Anfängen bis heute, erscheinen lassen. Der von Herrn du Jardin verfasste Text wird durch Skizzen des Herrn de Middeleer illustrirt. Das Werk wird in Grossquart-Format erscheinen und mit Geschmack ausgestattet sein. Ich werde später auf dasselbe zurückkommen. *H. H.*

Photographien von Gemälden alter Meister im Basler Museum.

Es wird von Seiten der Fachgenossen mit grosser Freude begrüsst werden, dass die Gebrüder Bossert (Basel, Nadelberg 23) auf Veranlassung von Dr. Daniel Burckhardt verschiedene der älteren Bilder aufgenommen haben, die einerseits unpublicirt waren, andererseits von hoher kunstwissenschaftlicher Bedeutung sind. Es liegt mir das Verzeichniss der ersten Serie vor, die äusserst reichhaltig und interessant ist. Die Aufnahmen selbst sind als vorzüglich gelungen zu bezeichnen. Von H. Holbein d. J. sind reproducirt (die Nummern nach dem Burckhardt'schen Katalog von 1894) Nr. 1 und 5, »Madonna mit Kind in Renaissancegehäuse thronend« und »Christi Geisselung«, die das Amerbach'sche Inventar als »H. Holbein's erster Arbeiten eine« bezeichnet. Ferner die beiden Seiten des Schulmeisterschildes von 1516 (Nr. 6 und 6a), die Brustbilder von Adam und Eva, letztere mit dem angebissenen Apfel in der Hand (Nr. 12), von Ambrosius Holbein »Christus als Fürbitter« (Nr. 22) und die beiden Knabenporträts (Nr. 23 und 24).

Von Grünewald ist sowohl die kleine, koloristisch reizende Auferstehung (Nr. 33) als auch die vor kurzem von H. Alfr. Schmid im Basler Festbuch (vgl. Friedländer, Repert. XVII S. 471 f.) bereits publicirte Kreuzigung (Nr. 32) aufgenommen. Ferner Hans Baldung: Kreuzigung mit Heiligen 1512 (Nr. 34, Térey, Verzeichniss der Gemälde Nr. 6), Geburt Christi 1510 (Nr. 35, Térey Nr. 5) und die Dreieinigkeit (Nr. 31, von Térey nicht erwähnt, von H. A. Schmid dagegen mit Recht dem Meister zugesprochen (Repert. XVII S. 295). Hans Leu, St. Hieronymus 1515 (Nr. 36); Nicolaus Manuel, Enthauptung St. Johannis (Nr. 41), Bathseba 1517 (Nr. 42); Anrufung von St. Anna selbdritt (Nr. 44); Hans Fries, Enthauptung St. Johannis 1514 (Nr. 45); Tobias Stimmer, Porträt des Jacob Schwytzer 1564 (Nr. 58), Porträt von dessen Gattin 1564 (Nr. 59); Art des Gerrit von St. Jans, S. Christophorus (Nr. 72), Art des Hans Memling, Porträtartiges Brustbild eines älteren Mannes mit Inschrift: Pius Joachim (Nr. 73), von Burckhardt auf Grund der Aehnlichkeit mit der Madonna des

Grafen Duchâtel im Louvre als »Art Memling's« bezeichnet. H. Holbein d. Aelt., Tod Mariä (Nr. 91), Jan v. Scorel, Porträt des David Joris (Nr. 167, Zuweisung nach Bode und Scheibler), Hendrik Bles, Heilige Familie in Landschaft (Nr. 108) und Adam Elsheimer, Hochzeit von Pelops und Thetis (Nr. 113, nach Bode).

Endlich erwähne ich noch als äusserst dankenswerth die Aufnahme des bekannten Rosenkranzbildes (Nr. 74). Das Bild, auf Tannenholz gemalt, nicht Eichenholz, wie Scheibler in seiner Dissertation angibt, wurde seiner Zeit von Waagen (Kunst u. K. in Deutschl. II, 301) als verwandt mit dem Meister der Lyversberger Passion bezeichnet. Ihm schloss sich Kugler, Malerei, II[3], S. 420, 15, und Schnaase VIII[2], 355, Anm. 1 an, während Eisenmann in der Anmerkung zu letzterem (nach Scheibler) diese Verwandtschaft bestritt. Scheibler (»Die hervorragendsten anonymen Meister« etc., S. 43) bezeichnete das Bild als »niederrheinisch« und wies auf die Verwandtschaft mit Nicol. Fromont hin, was Burckhardt (Katalog 1891, S. 41; 1894, S. 45) mit Recht zurückwies. Woltmann, II, 96 hielt das Bild für niederrheinisch und schon ganz dem niederländischen Realismus zuneigend, während im Basler Katalog von 1894 (Nachtrag, S. 107) nach Aldenhoven und Scheibler das Bild als oberdeutsch, vielleicht elsässisch, bezeichnet ist. Burckhardt weist ebenda auf den verwandten Formentypus bei Ysenmann (Nr. 79) hin. Ich glaube, dass das Bild bei einer späteren Localisirung des Meisters E S mitzureden hat. Man vergleiche z. B. die Engelstypen auf dem Rosenkranzbild mit denen des Meisters E S. Es gehört zu einer Gruppe von oberrheinisch-elsässischen Bildern, der z. B. auch der unpublicirte Christus am Oelberg im Germanischen Museum (Nr. 39, im Katalog zu spät datirt) angehört.

Die Herren Bossert haben die Absicht, besonderen Wünschen und Anregungen folgend, auch andere Bilder des Basler Museums zu photographiren, sowie die bekannten Bilder Holbein's in billigen Reproductionen herauszugeben. Die Maasse der Blätter variiren je nach der Grösse des Originals zwischen 18/24 und 26/30. Der Preis jeder Photographie beträgt 3 fr. Hoffen wir, dass die Blätter weitere Verbreitung finden, vielleicht wird dann auch die Aufnahme der herrlichen Handzeichnungen zu ermöglichen sein.

Edmund Braun.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Versteigerung der Sammlung Houck (7. Mai 1895) in Amsterdam.

Durch die Auction Houck ist wiederum eine der sehr wenigen alten holländischen Privatsammlungen in alle Winde zerstreut. Es waren einige interessante Meister zweiten Ranges, welche zum Verkaufe kamen. Nachfolgend die wichtigeren Stücke. — Nr. 1 und 2 lebensgrosse Bildnisse eines Ehepaares von dem tüchtigen ter Borch-Schüler Pieter van Anraadt (fl. 700). — Nr. 4. Italienische Ruinenlandschaft mit Vieh; Unicum von Joost van Bemmel (fl. 24). — Nr. 5. Ruhe auf der Flucht in südlicher Landschaft, in Anlehnung an Hermann Swanevelt von Adr. de Hennin. (Vgl. über ein zweites Werk dieses Künstlers Th. v. Frimmel in der Chronique des Arts 1895, Nr. 22, p. 208) (fl. 40). — Nr. 8. Landschaft mit Vieh von Daniel de Bondt, Pynacker- und Mommers-Nachahmung (fl. 145). — Nr. 12 und 13. Zwei Landschaften von Gilles d'Hondecoeter, Pieter Brueghel dem Aelteren (sic!) zugeschrieben (fl. 55 und fl. 125). — Nr. 14. Raphael Camphuysen, Landschaft (fl. 825). — Nr. 21. Dorfeingang mit Bäumen, einzig bekanntes Werk des Gerrit van Hees (1650), der sich als talentvoller Mitstreber des Jacob van Ruisdael zeigt (fl. 725). — Nr. 27. Familienbild, dem Gerard de Lairesse aufgebürdet, doch nach treffender Bemerkung von A. Bredius von dem seltenen Deventer Maler Jacob Hogers, der Versöhnung Esau und Jacob's im Rijksmuseum nahe verwandt (fl. 200). — Nr. 50, 51. Heraclitus und Democritus von einem gänzlich unbekannten W. Stuwman 1667 gemalt (fl. 15). — Nr. 52—57. Gerard ter Borch, sechs Einzelporträts, aber kein einziges von hervorragender Qualität (fl. 1800, fl. 1550; fl. 3550 das Paar und fl. 980 das Paar). — Nr. 60. Grosser und etwas leerer Hühnerhof von Adriaen van Utrecht (fl. 600). — Nr. 67. Capitale Landschaft, Bauernhof am Kanal von Roelof van Vries, datirt 1652 (fl. 270). — Nr. 74. Kleines männliches Porträt, ganze Figur in einer Landschaft, als gemeinschaftliche Arbeit des Berchem und J. v. d. Heyde katalogisirt, aber ganz anderer Richtung angehörig (mit fl. 7500 weit überzahlt). — Nr. 75. Fische von Abr. v. Beyeren (fl. 460). — Nr. 79. Interieur von R. Camphuysen (fl. 230). — Nr. 94—99. Drei Paar Bildnisse von Nic. Maes (fl. 660, fl. 610, fl. 540). — Nr. 117.

Guter Sal. v. Ruysdael (fl. 1125). — Nr. 123. Stillleben von Jur. v. Streek (fl. 220). — Nr. 131. Todte Vögel, Weenix zugeschrieben, vermuthlich von W. G. Ferguson (fl. 155). — Nr. 132. Desgleichen, vermuthlich von Corn. Lelienbergh (fl. 270). *C. H. d. G.*

Versteigerung alter Bilder aus der Clewer Manor-Sammlung; aus dem Besitze des J. Carpenter Garnier und des Viscount Bridport sowie der Familienporträts des **Sir John Chandos Reade** (13. Juli 1895) durch Christie, Manson und Woods in London.

Von holländischen Bildern waren die folgenden bemerkenswerth:

Nr. 31. Damenbildniss, hiess Rembrandt und war mit vollem Namen und 1636 bezeichnet, konnte aber auf Authenticität keinen Anspruch erheben und was es eigentlich war, blieb mir räthselhaft (155 gs.). — Nr. 32. Kleine Waldscene am Wasserrande von Jacob van Ruisdael, eine nette kleine Skizze mit aussergewöhnlich farbigen, von anderer — und vielleicht späterer — Hand eingesetzten Figürchen (125 gs.). — Nr. 61. Eine Durchschnittsmarine, ruhige See von W. v. d. Velde, ehemals aus der Sammlung Bute stammend, vom jetzigen Marquis erworben für 810 gs. — Nr. 62. Eine Winterlandschaft von M. Hobbema, voll bezeichnet und einzig in ihrer Art, trotz aller Qualitäten doch keine Idee gebend von der Höhe seiner Kunst. (1450 gs. Von derselben Herkunft und vom selben Käufer erworben.) — Nr. 69. Jan Weenix, sehr schönes Jagdstück mit todtem Hasen etc. (680 gs.). — Nr. 70. Jacob van Ruisdael, Unruhige See; ein grosses Bild ($\pm$ 110 $\times$ 166 cm) mit vielen Qualitäten und leidlich gut erhalten, besonders im Wasser. Es erreichte mit 4200 gs. = mehr als 91000 Mark den höchsten Preis der Auction. — Nr. 78. Hieronymus, dem G. Dou zugeschrieben, könnte auch von van Staveren sein (240 gs.). — Nr. 80. Lebensgrosses Bildniss einer Aleida van Wassenaer, von der letzten Winterausstellung her bekannt, hiess Gerard ter Borch (190 gs.). — Nr. 81. Rembrandt, Lebensgrosses jugendliches Selbstbildniss, um 1630 entstanden, von Smith nach einem Schwarzkunstblatt von R. Cooper beschrieben, damals in der Sammlung des Herzogs von Buckingham (1100 gs.). — Nr. 82. Van Balen und Brueghel, eine gute Replik der Nr. 233 des Mauritshuis »L'offrande à Cybèle« (280 gs.). — Nr. 83. Familienbildniss, Eltern mit ihrem kleinen Sohn in einem Gemach von Pieter Codde, bezeichnet und 1640 datirt (410 gs. G. Salting). — Nr. 85. Frans Hals, lebensgrosse Studie eines Trinkers mit rother Mütze, ein Glas in der Rechten; rechts in abweichender Form bezeichnet: *F*HF echt, wenn auch früh und etwas ängstlich und dabei zu knapp im Rahmen sitzend (410 gs.). — Nr. 106. Hugo van der Goes (?) Stammbaum Christi auf Goldgrund, 1857 in Manchester ausgestellt gewesen und von Waagen beschrieben (610 gs.). Die Darstellung soll vom Meister W♁ gestochen sein.

Von englischen Bildern wurden u. A. folgende Preise erzielt:

Nr. 14. Lady Reade von G. Romney 1030 gs. — Nr. 74. Mrs. Beresford vom selben 1650 gs. — Nr. 35. Viscount Nelson von J. Hoppner

2550 gs. Dieser hohe Preis galt natürlich ebensosehr der dargestellten Person als dem Künstler. — Nr. 44. Maria Pelham Carleton vom selben 1050 gs. — Nr. 36. Viscount Hood von Sir Josh. Reynolds 520 gs. — Nr. 43. Mrs. Turner vom selben 225 gs. — Nr. 49. Captain Winter, desgleichen 725 gs. — Nr. 48. Lady Mulgrave von Gainsborough 3500 gs., vermuthlich zurückgezogen. — Nr. 108. Lady Owen von Sir Thomas Lawrence 950 gs.

Die Spanier waren nur durch eine lebensgrosse hl. Familie von Murillo (4000 gs.) vertreten.

Von den Franzosen sind zu erwähnen: Nr. 30, Schule von Fontainebleau, elf musicirende Figuren, im Hintergrund Paris; dem Meister der weiblichen Halbfiguren sehr nahe stehend (28 gs.). — Nr. 22. Zwei Boucher's mit Amoretten etc. (1020 gs.). — Nr. 63. Les plaisirs du bal von A. Watteau (1050 gs.). Dasselbe Bild soll öfters vorkommen.

Mehrere Canaletto's erzielten 310, 450, 270, 280, 210, 170 (Nr. 23—28) und 500 gs. (Nr. 75 und 76 zusammen). Eine Madonna unter dem Namen Lionardo's (Nr. 73) wurde für 240 gs., eine unter demjenigen F. Lippi's (Nr. 104) für 500 gs. zugeschlagen. *C. H. d. G.*

Versteigerung der Sammlung Doetsch in London (22.—25. Juni 1895) durch Christie, Manson & Woods.

Ein Londoner Haus, von der Eingangsthüre bis unter das Dach, vom Fussboden bis zur Decke mit alten Bildern vollgehängt; auf den blank vergoldeten Sansovino- und Louisquince-Rahmen neuesten Fabricates die berühmtesten Namen der Kunstgeschichte; Schulter an Schulter Titian und Correggio, Raphael und Michelangelo, Dürer und Holbein, Potter und Hobbema, Hals und Rembrandt; die vermeintlichen Meisterwerke aber bei Lichte besehen nüchterne Copistenarbeit oder freche Fälscherstücke, im besten Falle landläufige Marktwaare; nur unter den geringeren Malern einige bessere, einige gute Stücke sogar, die über die grosse Masse des Mittelmässigen und Minderwerthigen emporragen — das war »the Doetsch Collection«.

Derjenige, der sie zusammen gebracht, gehörte zu einer Classe von Sammlern, wie sie wohl allerorten getroffen werden, am besten aber doch in Deutschland zu gedeihen scheinen. Auch Doetsch war ein Deutscher. Die Hast dieser Herren, Bilder aufzuhäufen — das Wachsthum solcher Sammlungen ist ein wahrhaft tropisches — wird nur durch ihre Naivetät in künstlerischen und kunsthistorischen Dingen übertroffen. Ihr Mangel an Talent — denn sie lernen nichts, auch wenn tausend Bilder durch ihre Hand gehen — steht im schroffen Gegensatz zu ihrer Selbstgefälligkeit. Als self made men, die sie meist sind, überschätzen sie den Werth des Geldes, wie sie den Werth der Bildung unterschätzen, und halten die Thorheiten, die sie bezahlen, für Geniestreiche. Dem Rath eines Fachmannes begegnen sie mit überlegener Skepsis, aber sie verschreiben sich mit Haut und Haar einem dunklen Ehrenmann, der ihrer Eitelkeit schmeichelt. Sie suchen die Originalität am falschen Ort, in der Sammler-

thätigkeit statt im Sammlungsgegenstand. Sie meiden die grossen Auctionen und die Händler von Bedeutung, aber sie glauben an den Raphael's und Hobbema's, die ihnen ein kleiner Antiquitätenkrämer in's Haus bringt, Trouvaillen zu machen. Nie kaufen sie ein theures Bild, aber jedes Bild kaufen sie zu theuer. Sie belächeln den Galerie-Director, der grosse Summen ausgibt, während sie selbst doch mit verhältnissmässig wenigem es so herrlich weit gebracht. Das Ende vom Liede erleben sie freilich zu ihrem Glücke meist nicht. Die Auction, mit der die Herrlichkeit ausklingt, pflegt nur bei den Erben einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Geräuschlos verchwinden die Schätze in alle Winkel, um von Neuem zum Futter für ähnliche Sammlerappetite zu werden.

Für gewöhnlich dringt die Kunde eines solchen Ereignisses kaum in die Tagesblätter, die kunsthistorischen Kreise pflegen keine Notiz davon zu nehmen. Um so verwunderlicher wirkten die Vorbereitungen, die zur Versteigerung der Sammlung Doetsch getroffen wurden. Die alte Auctionsfirma Christie, Manson & Woods, die mit einer beinahe vornehmen Gemüthsruhe an ihren armseligen Katalogen festhält, ob es sich nun um Meisterwerke ersten Ranges, oder um einen Posten feiner Cigarren oder den Kellerbestand eines verstorbenen Gourmands handelte, veröffentlicht plötzlich ein reich illustrirtes Prachtwerk. Statt der dürftigen Angaben der Maler und des Gegenstandes eine prätentiöse Wissenschaftlichkeit mit genauen Bilderbeschreibungen, kunsthistorischen Notizen, ästhetischen Urtheilen, den Pedigrees der »berühmtesten« Werke etc. Und als Autor dieses Opus bekannte sich ein wirklicher Fachmann, ein Forscher von Ruf und einer, den die graue Theorie des Kunststudiums keineswegs blind gemacht hatte für den goldenen Baum des Bilderhandels. Endlich war eine Reclame, sowohl des Katalogs wie der Sammlung, sogar in eine ernsthafte deutsche Kunstzeitschrift eingeschmuggelt worden.

Das waren verzweifelte Mittel, die Sammlersünden des Herrn Doetsch wieder gut zu machen, aber sie halfen nichts — glücklicherweise. Und so mag man denn hoffen, dass dieses unrühmliche Schauspiel, das die wenig erregbare Londoner Sammlerwelt eine Woche lang sich moralisch entrüsten liess, nicht so bald wiederholt wird.

Ueber den Verlauf der Auction und ihre besten Bilder schreibt Dr. A. Bredius:

Ich kann mich kurz fassen. Ueber die äusserst seltenen Italiener, denen manche Bilder zugeschrieben waren, wage ich nicht ein Urtheil zu fällen. Man liest im Katalog Namen wie Girolamo Bedola, Agnolo del Moro, Scalabrino (bezeichnet), Paolo Uccello, Christofano dell' Altissimo, Naldini u. s. w. Wohl aber weiss ich, dass all die Tizian's, Paolo Veronese's, Raphael's etc. sehr zweifelhafter Natur waren. Das einzige bedeutende italienische Bild, das Altarbild, welches Pontormo für S. Michele Bisdomini in Florenz malte und das schon von Vasari erwähnt wurde, erreichte 400 gs. — Eine gemeine Copie nach Dürer's Triumph-Holzschnitt, erzielte noch 100 gs. — Nr. 238. Ein dem Cranach zugeschriebenes Bildniss der Elisabeth Krelerin: 170 gs. Es schien mir ein verdorbener Am-

berger zu sein. — Nr. 241. Ein 1544 gemaltes Porträt der Barbara Kressin: 62 gs. — All die van der Goes', Gerard David's, van der Weyden's, van Orley's (gleich vier Stück), Mabuse's etc. waren Schularbeiten und Werke von Nachahmern. — Nr. 282. Eine Breughelartige, fein ausgeführte Landschaft in blaugrünem Tone mit Figuren von einem Andern, trug die echte Signatur des seltenen Gillis van Conincxloo, des Chefs der Frankenthaler Landschaftsschule, der sich später in Amsterdam niederliess, wo er 1607 starb und zahlreiche Schüler hatte (21 gs., Quilter). — Nr. 309. Gutes weibliches Porträt in der Art des Pieter Aertsen, mit bürgerlichem Wappen (im Katalog: Coat of arms of the House of Nassau Orange!!), 105 gs. — Es folgten eine Menge Porträts, welche zwischen 2—100 gs. erzielten. Gemeine Copien nach Rubens wurden im Katalog dreist als Originale citirt (die drei Grazien 30 gs., Princesse de Croy 7½ gs., Marie de Médicis 24 gs.). Aehnlich waren die Van Dyck's (27 und 14 gs.). Alte Copien nach Teniers: 32 und 42 gs. — Nr. 334 schien mir eine Arbeit des Jacob Cornelisz van Oostsanen, vielleicht nur ein Schulbild: eine hl. Familie, von Heiligen umringt. Es waren jedenfalls seine weiblichen Figuren mit der aparten, ihm und Herri met de Bles eigenen Kopfbedeckung (20½ gs., Manville). — Nr. 339. Wohl eines der besten Bilder der Sammlung und wohl mit Recht dem Scorel zugeschrieben: männliches Porträt, in der rechten Hand eine Nelke, die linke auf prächtig gemaltem Schädel ruhend, mit schönem landschaftlichem Hintergrund. Das Wappen ein Adler auf Goldgrund, nur 150 gs. (ein deutsches Museum). — Ein schwacher Moro, Margaretha von Parma (?), 100 gs. — Nr. 341. Ein verdorbener Moro, männliches Porträt, noch gutes Bild: 105 gs. (Colnaghi). — Nr. 344 u. 345: zwei bezeichnete J. Wttewael's, das Urtheil des Paris, 1613 datirt, 43 gs., Diana und Actäon, 17 gs. — Nr. 346. Kein Poelemburg, sondern einer seiner vielen Schüler (Verwilt?), 20 gs. — Nr. 349. Als Porträt des Augustin Terwesten katalogisirt, mit Citaten etc., ward gemalt, ehe Terwesten geboren wurde! Ich dachte dabei an das kleine Porträt von Slabbaert in Frankfurt a. M. — Nr. 350—52. Drei Droochsloot's, Nr. 351, bezeichnetes Bild vom Sohne (C. Droochsloot), 5½, 7, 20 gs. — Ein hässliches, aber echtes Bild von dem seltenen Nicolaes van Ravesteyn, 1693 datirt, die Details besser als der langweilige Kopf gemalt: 8 gs. — Zwei echte, ovale van Goyen's, 1641 datirt, die Luft verputzt, aber noch immerhin hübsche Bildchen: 50 und 16 gs. — Ein schwaches Damenbildniss von Nason (1652), 14 gs. — Jetzt kamen zwei Porträts von Frans Hals, die viel besprochen wurden. Einige gute Kenner hielten sie für Fälschungen. Die Bilder waren schwach, der Frauenkopf besonders schwach in der Zeichnung, aber zweifellos echt. Nur hatte man sie gründlich gereinigt, ohne sie wieder ein wenig zu tönen, so dass das Weiss der Kragen und der Manchetten sehr grell und kreidig wirkte. Die Hände waren zum Theil sehr schön und geistreich gemalt (640 und 200 gs., Colnaghi). Trotzdem diese Porträts zu den schwächsten Leistungen des Meisters zu rechnen sind, sagte der Katalog noch allerlei, u. A. sie seien »noble and impretentious in their conception, striking and true in their effect«!! Die reine Marktschreierei! — Bei einem sehr geringen Por-

trät eines schwachen unbekannten Malers, hier dem Janson van Ceulen zugeschrieben, schreibt Dr. Richter: es sei eins der »best modelled, carefully drawn and harmonious in Colour« des Meisters. — Ein netter Guitarrenspieler aus Jan Miense Molenaer's bester (frühen) Zeit, von Hals stark beeinflusst: 40 gs. Das war sehr billig. — Zwei einzelne männliche Figuren, das eine P. Q. bezeichnet, charakteristische Arbeiten des Quast, waren auch dem Molenaer zugeschrieben (Nr. 377 u. 378). — Nr. 379, ebenfalls irrthümlich dem Molenaer, früher dem Alb. Cuyp zugeschrieben, war ein amüsantes Bild. Zwei elegante junge Herren, welche ihre grosse Erziehungsreise machen wollen — durch die offene Thür rechts sieht man die gesattelten Pferde — nehmen Abschied von ihren ehrwürdigen Eltern. Vielleicht ein Werk von Symon Kick, an sein Bild der Hope'schen Sammlung erinnernd (135 gs., Mc Lean). — Nr. 380. Beinahe Unicum, war J. v. Velsen 1631 bezeichnet. Eine zweite Arbeit dieses seltenen, aber sehr tüchtigen Meisters in der Ermitage in Petersburg. Dieses bei Kramm beschriebene Bild stellt eine elegante Gesellschaft beim Musiciren dar. Die Figuren farbig, gute Zeichnung, hübsche Köpfe, reizende Composition, hellgrauer Hintergrund. Der Meister steht etwa zwischen Codde und Duyster und ist dem Palamedes weit überlegen (270 gs., Murray). Jacob Jansse van Velsen wurde am 18. April 1625 Meister der Delfter S. Lucas-Gilde. — Nr. 381. Trefflicher, klarer, blonder, grosser, früher Adriaen van Ostade. 1641 datirt. Musicirende Gesellschaft im Freien vor einem Wirthshause. Hübsches Helldunkel (145 gs., Murray). — Nr. 382. Schwache Copie nach Ostade: 48 gs. — Von den fünf Wouwerman's war Nr. 383 einmal einer, jetzt total überschmiert: 15 gs. — Nr. 387 ein Lingelbach ($5^1/_2$ gs.). — Die drei Pieter Wouwerman's waren echt und gut (Nr. 389 ging 66 gs.). — Nr. 391. Guter Gillis Rombouts, sehr Jacob Ruisdaelartig, etwas dunkel, 22 gs. — Zwei trefflich erhaltene Bildnisse (ohne Hände) von Nicolaes Elias, schöne Exemplare, 135 und 168 gs. — Nr. 397. Sehr verdorbener van der Neer, Mondschein, 68 gs. Ganz frühe Arbeit des v. d. Neer, A. v. d. Neer bezeichnet, ganz ähnlich dem Bildchen bei Herrn de Clercq in Amsterdam, 1639 datirt, 25 gs. — Bezeichneter Corps de garde von Duyster, unerfreuliche Composition, aber gut erhalten: 32 gs. — Nr. 400. Miserable Copie nach Rembrandt's Sylvius in der Sammlung Carstanjen. Man hatte die Schamlosigkeit, die ganze Lebensgeschichte des berühmten Bildes unter diese Croûte zu setzen — Coll. Fesch, Péreire etc.! 42 gs. Der Preis sagt alles. — Nr. 401. Dito. Copie nach dem sogenannten Berchem in Grosvenor House (im Katalog: a replica of a famous picture at Gr. H.!!), 70 gs. — Nr. 402. Scandalöse Copie eines Stümpers nach Rembrandt's alter Dame bei Lord Wantage, 18 gs. — Nr. 403. Copie nach einem »Rabbi« in St. Petersburg (Katalog: A Similar picture in the Hermitage Gallery), übrigens eine gute Copie — 46 gs. — Nr. 404 bis 405. Zwei schöne Porträts, aber von wem? Durch dicken, braunen Firniss unkennbar gemacht, 305 gs. — Hübsche Studie von Flinck, 1653, 55 gs. — Dann noch mehrere falsche Rembrandt's, hier Bol und Eeckhout getauft. — Nr. 412. Vortreffliche Copie von dem holländischen Kobell (um 1805 bis

1812) nach dem herrlichen Potter der Six'schen Sammlung. Das Original ist 1647, die Copie 1652 datirt!! (Katalog: this is a repetition of a picture in the Coll. Six.) — Der »Potter«, Nr. 413, eine moderne Fälschung: 9 gs. — Echter, schlechter Dujardin (Nr. 414), grosses weisses Pferd, sich abhebend von einem sehr schwarzen, verputzten Himmel. Bezeichnet: K. DV. JARDIN IN ROMA 1678. Kurz nachher starb der Meister in Venedig. — Nr. 416. Kein Hackaert. Englischer Maler, Ende des 18. Jahrhunderts, 17 gs. (Der Katalog preist dies Bild als Hackaert's Masterpiece!) — Nr. 417. Kein Maes! 3 gs. — Nr. 418. Kein W. v. d. Velde, 52 gs. — Nr. 420. Copie nach einem bekannten Adriaen v. d. Velde in Amsterdam, 4 gs. — Nr. 421 und 422. Zwei wunderbar falsche Hobbema's, die dem armen Doetsch Tausende gekostet, 115 u. 155 gs. — Nr. 427 u. 428. Zwei treffliche Jan Steen's: das erste Bild ein katholischer Geistlicher, der durch ein offenes Fenster einer leichtsinnigen Schönen eine Strafpredigt hält, das andere eine betrunkene Frau, von vielen Spöttern und einem alten Fiedler umringt, 90 und 52 gs. (Diese beiden Bilder befinden sich jetzt in Holland, das erstere, feinere im Haag'schen Gemeente Museum.) — Nr. 429. Moderne Copie nach dem bekannten Metsu in Florenz. (Der Verfasser des Kataloges, der das Original sehr gut kennt, schreibt: a repetition of a similar picture in the Uffizi Gallery.) — Nr. 438. Falsch Cuyp bezeichnet; ein Paar sehr hässliche Kühe von van Borssum, aus der Dulwich Gallery auch Dr. Richter gut bekannt. — Nr. 441. Ein dem de Gelder zugeschriebener Willem Bartsius: Dame auf der Guitarre spielend. Bei Doetsch hiess das Bild Rembrandt. Das Bild ist sehr schmutzig und braun geworden, erinnert aber stark an den bezeichneten Bartsius in der Sammlung Simon zu Berlin, von dem Bode schrieb: »Dem Duck verwandt zeigt es daneben bereits einen gewissen Einfluss von Rembrandt's Jugendwerken, etwa wie sich derselbe bei de Poorter äussert.« Vielleicht findet sich bei einer Reinigung noch die Bezeichnung von Bartsius, der Schwager von Pieter Potter war. — Nr. 443. Früher Avercamp 27 gs. — Nr. 444. Gutes Porträt des Johan van Rossum, von dem in der letzten Zeit in Holland mehrere Bildnisse auftauchten. Dieses ist 1671 datirt. — Nr. 445. Nette Familiengruppe von J. Olis. 1640. Man hatte früher die Signatur in die des J. G. Cuyp verändert! 52 gs.

Alles in Allem erzielte die Auction ungefähr den zehnten Theil von dem, was der gute Herr Doetsch für seine Sammlung bezahlt hatte. Trotz der riesigen Reclame, die, inclusive des Katalogs, der grossen und kleinen Photographien etc., ca. 1000 £ gekostet haben soll!

Versteigerung der Kupferstichsammlung Angiolini (9.—21. April) durch H. G. Gutekunst in Stuttgart.

Seit zwanzig Jahren hat in Deutschland keine Kupferstichauction stattgefunden, die sich mit der Versteigerung der altberühmten Sammlung Angiolini messen könnte. Der wirklich bedeutenden Privatsammlungen, wie es

die von T. O. Weigel in Leipzig (versteigert 1872), die des Marchese Durazzo in Genua (versteigert 1872—1873), Eduard v. Liphart's (1876) u. s. w. waren, werden immer weniger, und es hat fast den Anschein, als ob nur noch die öffentlichen Cabinete an dem Wettstreit um die Perlen des älteren Kunstdruckes theilnähmen.

Die Gutekunst'schen Frühjahrsauctionen pflegen alljährlich die interessantesten unter allen Versteigerungen dieser Art zu sein, und Stuttgart hat sich daher seit mehr als zehn Jahren zum Mittelpunkt des Marktes erhoben, den vordem — bei Lebzeiten R. Weigel's und C. G. Boerner's — Leipzig bildete. In Berlin hielt die Firma Amsler & Ruthardt seit dem Anfang der achtziger Jahre einige wichtige Auctionen ab: Lobanow-Rostowsky (1881), Oppermann (1882), Eugen Felix (1885). Frankfurt, Wien und Paris scheinen ganz vom Schauplatz abgetreten zu sein, München und Köln bringen fast ausnahmslos Mittelmässiges auf den Markt, und nur aus London kommen von Zeit zu Zeit jene traditionellen Auctionskataloge mit den dürftigsten und unzuverlässigsten Angaben, hinter denen sich oft kleine, aber kostbare und gewählte Sammlungen verbergen.

Die Sammlung Luigi Angiolini in Mailand galt seit der Auflösung des Cabinets Durazzo in Genua als die bedeutendste Privatsammlung in Italien, und man hoffte, sie werde ihrem engeren Vaterlande erhalten bleiben. Macht man ja neuerdings unter Paul Kristeller's umsichtiger und planmässiger Bearbeitung des weit zerstreuten Besitzes an Kupferstichen die grössten Anstrengungen, öffentliche Cabinete zu schaffen, wie sie in den übrigen Culturländern von Alters her bestehen. Die Hoffnung, das Cabinet Angiolini für Mailand zu retten, hat sich nicht erfüllt, und so versammelten sich nach Ausgabe des reich illustrirten Katalogs in der schwäbischen Hauptstadt die Vertreter der grossen öffentlichen Sammlungen von Berlin, Brüssel, Dresden, Gotha, Hamburg, London, Nürnberg, Paris und Wien, sowie eine Anzahl der bekanntesten Kunsthändler, um sich in den kostbaren Nachlass zu theilen. Der Schwerpunkt der Angiolini'schen Sammlung lag in den deutschen und italienischen Blättern des 15. Jahrhunderts. Was der ehemalige Besitzer sonst in einem langen Leben eifrigen Sammelns zusammengetragen hatte, wird man mehr oder weniger auch in anderen grossen Privatsammlungen finden. Leider liess die Erhaltung der Blätter — merkwürdiger Weise gerade mit Ausnahme der ältesten und kostbarsten — viel zu wünschen übrig. Daher kam es, dass nur die Letzteren mit hohen, zum Theil ganz ausserordentlichen Preisen bezahlt wurden, während der Ertrag der übrigen im Allgemeinen wohl hinter den berechtigten Erwartungen der Verkäufer zurückblieb.

Ein lebhafter Wettkampf entspann sich naturgemäss um die Unica und Rarissima der Alt-Italiener und Deutschen zwischen dem British Museum und dem Vertreter der Sammlung Edmund v. Rothschild in Paris. Erfreulicher Weise blieb das Erstere bei einigen der kunstgeschichtlich wichtigsten Stücke Sieger, so namentlich bei dem ältesten mit einer Jahreszahl versehenen italienischen Kupferstich, dem Calendarium mit dem Datum 1461 und der Unterschrift in florentiner Dialekt (4400 Mk.), den Eremiten P. V. 189. 101, einem

von Passavant der lombardisch-venezianischen Schule zugeschriebenen, eher paduanischen Stich (285 Mk.) und dem von hinten gesehenen Schiff (685 Mk.). Auch das dem Lionardo da Vinci zugeschriebene, zuerst in dem Werke von Gerli (1830) publicirte Blatt mit vier Entwürfen für eine Reiterstatue, angeblich die berühmte des Herzogs Ludovico Sforza, gelangte an das British Museum, wenn auch hier der enorme Preis von 9100 Mk. bei der mehr als fragwürdigen Authenticität des Stiches kaum gerechtfertigt erscheint.

Den übrigen Sammlungen gegenüber erwies sich Rothschild jedoch meist als unbesiegbarer Gegner und bezahlte für einige Hauptstücke Preise, wie sie die Vertreter eines öffentlichen Cabinets weder auszugeben noch verantworten zu können in der Lage waren. Von den altitalienischen Stichen erwarb er die anonyme vierfache Marienkrone mit der Darstellung der Verkündigung in den oberen Ecken, nach Kristeller aus einem Mailänder Druck vom Jahre 1479, für 3000 Mk., die gleichfalls anonyme Nymphe mit Füllhorn und Vase für 4050 Mk., die interessante Verkündigung in Holzschnitt für 2250 Mk. und den prachtvollen Abdruck des Planeten Jupiter P. 12 aus der dem Baccio Baldini zugeschriebenen Folge für 6500 Mk. Ferner Jacopo de Barbarj's heilige Familie B. 4 (660 Mk.), Nicoletto's da Modena Venus und Amor B. 47 (135 Mk.), David und Goliath P. 69 (251 Mk.), S. Catharina P. 84 (620 Mk.), St. Rochus, unbeschrieben (570 Mk.), St. Sebastian, ebenso (3010 Mk.) und Cleopatra, dessgleichen (350 Mk.), von Peregrino das sogenannte Niello mit den Ziegenböcken D. 358 (805 Mk.), von Giovanni Antonio da Brescia das Ornament mit der Sirene P. 54 (381 Mk.) und das korinthische Gesims P. 62 (251 Mk.), sowie ein ähnliches im Katalog dem Marcello Fogolino zugeschriebenes Blatt von derselben Hand (251 Mk.), von Zoan Andrea Vavassore zwei ionische Pilaster P. 47 (585 Mk.), die Hochfüllung mit Sirene und Satyr P. 56 (255 Mk.) und den unbeschriebenen Fries mit Vogel und Hund auf einer Vase (655 Mk.). Von den drei sogenannten Lionardostichen erwarb Baron Rothschild das Brustbild einer geharnischten Frau mit Helm in Form einer Schnecke, auf der ein Putto reitet, für 2450 Mk.

Die frühen Italiener erzielten übrigens nur, wo es sich um grosse Seltenheiten oder um Abdrücke von hervorragender Schönheit handelte, hohe Preise. Die geringen Abdrücke von Mantegna, Giovan Antonio da Brescia, Zoan Andrea, Benedetto Montagna, den beiden Campagnola, Nicoletto da Modena und Robetta konnte man für 3, 5, 10 und 20—50 Mk. haben. Dagegen brachte der unter dem Gattungsnamen »Baccio Baldini« gehende Sieg David's über Goliath P. 94 im I. Zustand, vor dem Worte »Golias« auf der Schwertscheide des Riesen, 8800 Mk. (Paris), der dritte dem Lionardo zugeschriebene Stich: zwei weibliche Büsten mit phantastischem Kopfschmuck, die mit dem grossen Mailänder freilich nichts zu thun haben, 4000 Mk. (Berlin), die musicirenden Hirten von Domenico Campagnola B. 9: 310 Mk. (Deprez), der angekettete Hirsch von Giulio Campagnola P. 15: 580 Mk. (British Museum), der Triumph der Selene vom Meister PP (Martino da Udine) B. 3 vor der Ueberarbeitung: 950 Mk. (Gutekunst), die

Satyrfamilie von Benedetto Montagna B. 17: 165 Mk. (Deprez), desselben Künstlers flötender Hirt B. 27 vor der Retouche 450 Mk. (Berlin) und seine stehende Venus P. 49: 800 Mk. (Gutekunst). Die Pseudo-Niellen von Peregrini D. 360 und 362 trugen 920 und 500 Mk. (Gutekunst) und der Neptunsbrunnen von Zoan Andrea B. 15: 250 Mk. (derselbe). Robetta's Adam und Eva B. 4 brachte es auf 2000 Mk., Hercules und Anthäus B. 22 auf 720 Mk. (beide an Gutekunst). Jacopo de Barbarj's Cleopatra P. 28 ging, da Zweifel an der Originalität des seltenen Blattes laut wurden, für nur 72 Mk. an das British Museum, das die Originalzeichnung Barbarj's für diesen Stich besitzt, und die grosse Ansicht von Venedig P. 33 im I. Etat, mit dem flachen Dach des Glockenthurmes auf dem Marcusplatze, erwarb das Dresdener Cabinet für 800 Mk.

Unter den neun Mantegnastichen befand sich kein guter Abdruck, meist waren sie überdies restaurirt und verschnitten, wesshalb die Preise gering blieben. Auch im Werk des Marcanton überwogen, wie gewöhnlich, die schwachen Abdrücke. Höhere Preise trugen nur: Das Abendmahl B. 26 (375 Mk. Boerner), der Triumph des Titus B. 213 (990 Mk. v. Baldinger), das Parisurtheil B. 245 (605 Mk. Artaria), das Bacchanal B. 248 (500 Mk. Gutekunst), der Mann mit den zwei Trompeten B. 356 (390 Mk. Boerner).

Von der sehr umfangreichen Sammlung italienischer Clair-obscurs (178 Nummern) erzielte kaum eines einen nennenswerthen Preis, da die meisten Blätter, wie es bei den Holzschnitten dieser Technik in der Regel der Fall ist, durch den zerstörenden Einfluss der Druckfarbe gelitten hatten und als fleckig, faltig oder restaurirt im Katalog verzeichnet waren. Die Mehrzahl aller blieb unter 10 Mk. pro Blatt, nur der Fussboden des Domes zu Siena nach Beccafumi brachte es seines Riesenformates wegen auf 100 Mk., die Salome nach Guido Reni auf 60 Mk., der hl. Laurentius nach S. Agostino auf 61 Mk. (Dresden), die Erschaffung der Eva nach Michelangelo auf 100 Mk. Die reizenden Clair-obscurs von Zanetti dürften kaum jemals so niedrig bezahlt worden sein. Sie gingen in drei Lots zum Durchschnittspreise von 1 Mk. pro Blatt meist an das Dresdener Cabinet. Nur die sehr seltene Verkündigung, B. App. 1, erzielte 45 Mk. (Meder).

Weit höher im Preise als die Altitaliener waren im Allgemeinen die Deutschen des 15. Jahrhunderts, die sich freilich auch meist durch die vorzügliche Qualität des Abdrucks und der Erhaltung vor den Ersteren auszeichneten. Im Mittelpunkt des Interesses stand natürlich der Meister ES, von dem der Katalog zehn Blatt verzeichnete, eines davon: die Patene P. 165 nicht aus der Sammlung Angiolini und in ganz mattem Druck, ein zweites: St. Michael, Willshire Cat. II. 91. G. 101 von Israhel van Meckenem. Das Letztgenannte, von dem nur noch ein weit schwächerer Abdruck im British Museum bekannt ist, ging für 790 Mk. an das Dresdener Cabinet. Von den eigenhändigen E S-Stichen brachten: der segnende Heiland in Halbfigur von 1467 B. 84: 3200 Mk. (Franz Meyer-Dresden), das Passionswappen mit dem Gotteslamm B. 88, weil nur ein ganz matter Druck: 70 Mk. (Brüssel), die betende Maria im Zimmer von 1467 P. 139, wichtig durch die volle Bezeichnung und das oben angebrachte Badenser Wappen: 2600 Mk. (Dresden). Die

übrigen Blätter, sämmtlich in prachtvollen Abdrücken, erwarb Baron Rothschild, und zwar: Petrus und Paulus mit dem Schweisstuch von 1467 B. 86 für 1700 Mk., Ritter und Dame B. 91 für 5610 Mk., die Heimsuchung P. 119 für 2950 Mk., die thronende Madonna mit acht Engeln von 1467 P. 143 für 5110 Mk. und den Johannes auf Pathmos aus demselben Jahre P. 161 für 3250 Mk.

Unter den anonymen Altdeutschen verborgen war ein wichtiger, unbeschriebener Stich des Meisters B ♁ R: Christus und die Ehebrecherin, nur noch in einem Exemplar bei Rothschild bekannt. Er ging für 701 Mk. an das Dresdener Cabinet. Ein zweites, kleineres Blatt desselben niederrheinischen Meisters: den Schafhirt P. II. 151. 46 erwarb Rothschild für 310 Mk. Es befindet sich auch im Berliner Cabinet. Die unbeschriebene Hochfüllung mit Blumen vom Meister der Berliner Passion (nur noch im South-Kensington-Museum) erstand gleichfalls Rothschild für 610 Mk., zwei ähnliche Blätter desselben Meisters (Repertorium XVI. 39. 59—60), jedes horizontal durchschnitten, für 275 Mk. das Dresdener Cabinet. Dieselbe Sammlung erwarb auch vier unbeschriebene Blättchen mit Ornamentblumen vom Erasmus-Meister (215 Mk.), die wie die eben genannten im Katalog (Nr. 195—195a) bei den Italienern verzeichnet waren.

Der hl. Christoph von Alart du Hameel P. 10, im Katalog unter »Hieronymus Bosch« aufgeführt, wurde von Rothschild mit 1351 Mk. bezahlt, obgleich es sich, nach dem Papier zu urtheilen, um einen neueren, wohl schon dem 17. Jahrhundert angehörigen Abdruck handelte. Von den drei dem sogenannten »Franz von Bocholt« zugeschriebenen Stichen rührte nur der erste: das Urtheil Salomonis B. 2 vom Meister FVB her und trug 961 Mk. (Franz Meyer). Der Evangelist Johannes, B. 9 mit einem Fragezeichen, gehörte zu einer anonymen Apostelfolge P. II. 149. 28—39 und fand für 100 Mk. keinen Käufer; St. Antonius von Dämonen gepeinigt, angeblich »B. 45«, in Wahrheit aber ein stark verschnittener und ergänzter Abdruck der anonymen Schongauer-Copie mit dem eingezeichneten Monogramm FVB und von derselben Hand wie der Johannes, ging für 61 Mk. an den Buchhändler Seiling in Münster. Das Urtheil Salomonis des Meisters B M, B. 1 im II., von Passavant für den I. gehaltenen Zustand mit der Wolke, brachte 640 Mk. (Hamburg) und die Madonna auf der Rasenbank P. 7: 850 Mk. (Rothschild). Ein prachtvoller Abdruck des hl. Georg vom Meister LCz, P. 7 erzielte 800 Mk. (Artaria) und ein Schiff vom Meister W⟡ P. 61: 145 Mk. (Brüssel). Den Simson mit den Thoren von Gaza von Mair von Landshut B. 2 erstand Franz Meyer-Dresden für 541 Mk. Ein heftiger Kampf entspann sich um die Beweinung Christi von Veit Stoss B. 2 zwischen dem Vertreter der Vaterstadt des Künstlers: Director Boesch und jenem des Barons Rothschild. Das Germanische Museum unterlag, und der übrigens sehr schwache Abdruck wurde für 2710 Mk. zugeschlagen. Eine unbeschriebene Copie Wenzel's von Olmütz nach Schongauer's raufenden Lehrbuben B. 91 brachte, da sie im Katalog als anonyme Copie verzeichnet war, nur 18½ Mk. (Dresden). Unter den 46 Schongauerstichen waren nur wenige von hervorragender

Schönheit, und die Preise bewegten sich dementsprechend in mässigen Grenzen. Hoch bezahlt wurden nur die hl. Jungfrau B. 2: 1210 Mk. (Mr. Hubert, Paris), die Madonna von zwei Engeln gekrönt B. 31: 1100 Mk. (German. Museum), der hl. Sebastian B. 59: 945 Mk. (Hamburg) und die Querfüllung mit Hopfenranken B. 115: 595 Mk. (German. Museum). Die Jacobsschlacht B. 53 wurde, ungeachtet ihrer von D. Burckhardt nachgewiesenen Unechtheit, bis auf 1450 Mk. getrieben.

Viel höher im Preise standen die Blätter Israhel's van Meckenem, von denen der Katalog 64 Nummern enthielt. Zwei Blättchen der kleinen, seltenen Apostelfolge nach Schongauer, B. 51 und 52 gingen für 305 und 310 Mk. an Rothschild, der prachtvolle Abdruck des Stephanus-Martyrium B. 94 für 1520 Mk. an denselben Sammler; die hl. Margarethe B. 129 trug 620 Mk. (Boerner), die hl. Maria Aegyptiaca und Maria Magdalena B. 130: 645 Mk. (Dresden), Lucretia B. 168 in mittelmässigem Abdruck ohne den Schriftrand 730 Mk. (Boerner). Unerhörte Preise bezahlte Baron Rothschild für die allerdings aussergewöhnlich schönen Exemplare des Orgelspielers B. 175 (1380 Mk.) und des Duetts B. 178 (1250 Mk.). Den Besuch bei der Spinnerin B. 183 erstand Artaria für 360 Mk. und die spielenden Kinder B. 188 Deprez für 700 Mk. Das Dresdener Cabinet erwarb die vier Buchstaben des Alphabetes B. 213 für 345 Mk. und die seltene, nur noch in Berlin vorhandene Gregorsmesse P. 228 (im Katalog irrthümlich für die häufiger vorkommende Variante B. 228 gehalten) für 600 Mk. Den höchsten Preis der ganzen Auction brachte aber der grosse Bischofsstab P. 261 mit breitem Rande und an Erhaltung sicherlich das schönste der sieben davon bekannten Exemplare. Er wurde nach langem Kampf mit dem Vertreter des Berliner Cabinets dem Baron Rothschild für 13800 Mk. zugeschlagen, der also mit den Provisionen mehr als 14000 Mk. dafür zu bezahlen hatte.

Unter den acht im Katalog dem Meister von Zwolle zugeschriebenen Stichen waren nur die beiden ersten: die Anbetung der Könige B. 1 und die Gefangennahme Christi B. 4 von der Hand dieses Künstlers. Sie gingen für 510 und 600 Mk. an Gutekunst. Das Ecce homo P. II. 180. 20 und 218. 57 aus einer anonymen Passionsfolge (vgl. Repertorium XI. 62. 132—133 und XIV. 207. 61) trug 690 Mk. (Rothschild). Die übrigen fünf Blättchen, zu der grossen Folge aus dem Leben Christi von Israhel van Meckenem gehörig, trugen 38, 20, 15, 6½ und 45 Mk. Das erste davon: die Geburt Christi, erwarb das Brüsseler Cabinet, das letzte: die Beweinung, das British Museum.

Geringere Werthschätzung als die Stiche fanden dagegen die ältesten Holzschnitte. Eine unvollständige Ausgabe der Biblia pauperum brachte es freilich auf 2000 Mk., 41 Blätter einer von Heinecken nicht beschriebenen Ausgabe der Apokalypse auf 1600 Mk. Die Madonna von Loreto, Schreiber 1104, trug 805 Mk. (Deprez) und die schöne italienische Verkündigung in reicher ornamentaler Umrahmung nur 85 Mk. (Berlin).

Die deutschen Stecher des 16. Jahrhunderts bewegten sich im Allgemeinen innerhalb bescheidener Preisgrenzen. Hans Baldung Grien's

hl. Sebastian B. 36 in einem prachtvollen Abdruck vor dem Bart des Heiligen brachte 75 Mk. (Hamburg), das ihm zugeschriebene Memento mori mit der Eule auf dem Schädel P. 77: 102 Mk. (Deprez), ein seltener Holzschnitt von Cranach »Ein schön tröstlich Bild etc.« 330 Mk. (Meder) und die ihm mit Unrecht zugeschriebene grosse »Sant Ursula Pruderschaft zu Braunau« 1200 Mk. (Gutekunst). — Dürer's Adam und Eva B. 1 ging auf 870 Mk. (G. Mayer), die Passion B. 3—18 auf 1600 Mk. (Deprez), die Madonna an der Mauer B. 40 auf 305 Mk. (Deprez) und Ritter, Tod und Teufel B. 98 auf 1000 Mk. (Hamburg). Von den Holzschnitten des Meisters wurde die grosse Ehrenpforte B. 138 in einem Exemplar der ersten Ausgabe, aber mit zwei Lichtdrucken ergänzt, für 2015 Mk. Franz Meyer zugeschlagen, der Triumphwagen B. 139 demselben Kunsthändler für 475 Mk.

Die 15 Probedrucke aus Holbein's Todtentanz schwankten im Preise zwischen 20 und 40 Mk. Zwei Holzschnitte von Ludwig Krug, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, allerdings in späteren Abdrücken ohne Monogramm, gingen, da sie im Katalog (Nr. 158) unter den Anonymen versteckt waren, zusammen für nur $15\frac{1}{2}$ Mk. an das Dresdener Cabinet, wo der erste von beiden bisher als Unicum und überhaupt als der einzige bekannte Holzschnitt Ludwig Krug's (P. 1) aufbewahrt wurde. Dieselbe Sammlung erwarb auch ein im Katalog (Nr. 2131) bei den Niellen verzeichnetes, bisher unbekanntes Blättchen vom Monogrammisten IS: die säugende Madonna im Zimmer für 82 Mk. und sechs prachtvolle Probedrucke aus dem Marienleben Tobias Stimmer's für 61 Mk. Hans Sebald Lautensack's Flucht nach Aegypten B. 45 erzielte 91 Mk. (Rothschild). Von den Kleinmeistern wurden nur ausnahmsweise einige Blättchen höher bezahlt, doch kann man daraus noch keine Schlüsse auf eine geringere Werthschätzung dieser Stechergruppe ziehen, da die Abdrücke meist nicht ersten Ranges waren. Hans Sebald Beham's Cimon und Pero B. 75 im II. Etat, vor der Inschrift, trug 100 Mk., die sitzende Lucretia B. 78: 160 Mk. (beide an Gutekunst) und die dem Künstler wohl ohne Berechtigung zugeschriebene Querfüllung mit den Störchen P. 267: 145 Mk. (Deprez). Die seltene Holzschnittfolge der Planeten P. 181—187 im I. Zustand mit deutschem Text brachte es wegen ihrer mangelhaften Erhaltung und dadurch verursachter starker Restaurationen nur auf 500 Mk. (Gutekunst). Die Bäuerin mit der Gans von Binck B. 192 erzielte 92 Mk. (Deprez), während das unbeschriebene Gegenstück, der Eierbauer, nur $15\frac{1}{2}$ Mk. brachte (Dresden). Der Soldat und seine Liebste B. 72 wurde mit 70 Mk., der stehende Soldat mit dem Spiess B. 77 mit 82 Mk. bezahlt (beide von Meder). Verhältnissmässig hoch ging auch die Muse Polyhymnia von Franz Brun B. 22, welche das Dresdener Cabinet für 52 Mk. erwarb. Hans Ladenspelder's Adam P. 1 ging für 120 Mk. an Boerner, und seine Folge von 48 Copien nach den sogenannten Tarocchi des Baccio Baldini, aus welcher Passavant (Nr. 32—41) nur zehn Blatt kannte, für 910 Mk. an das British Museum. Von dem numerisch stark vertretenen Werk des Virgil Solis erwarb die Vaterstadt des productiven Künstlers eine grössere Anzahl von Blättern zu mässigen Preisen. Die Soldatenfolge B. 246—255 ging auf

100 Mk. (Meder), 23 Blatt aus dem Kartenspiel auf 230 Mk. (Germanisches Museum), zwei unbeschriebene Schmuckgehänge auf 121 und 129 Mk. (Rothschild), fünf Pokale aus der Folge B. 531—539 auf 305 Mk. (Meder), ein sechster 145 Mk. (derselbe).

Die sehr umfangreiche Abtheilung der Ornamentstiche bewies, dass die seit etwa zwei Decennien andauernde arge Ueberschätzung dieser Kupferstichgattung erfreulicher Weise einer vernünftigeren Preisbewerthung gewichen ist. Director Brinckmann zog daraus den praktischen Nutzen, dass er 40 Nummern (etwa 156 Blatt) um zusammen 981 Mk. für das Hamburger Kunstgewerbemuseum erwarb. Auch das Berliner Kunstgewerbemuseum erstand ungefähr 20 Nummern, darunter die seltene Folge der Ringe von Woëriot R.-D. 310 bis 349 für 955 Mk. Die zwölf Flindt'schen Pokale schwankten im Preise zwischen 120 und 180 Mk. Sie wurden fast alle von Meder erstanden. Die einst so hoch geschätzten Prachtgefässe des Meisters von 1551 (13 Blatt) waren noch billiger: 40—124 Mk. Hohe Preise erzielten allein die schon oben erwähnten altitalienischen Ornamentstiche von Giovan Antonio da Brescia oder Fogolino, bei denen das chalkographische Interesse überwog.

Unter den frühen Niederländern erwarb Henri Hymans für das Brüsseler Cabinet den grossen Calvarienberg vom Meister mit dem Krebs P. 29 für 960 Mk. und den hl. Bernhard von Dirk van Staren B. 8 für 105 Mk. Der wunderbare Fischzug desselben Künstlers B. 3 trug 170 Mk. (Deprez). Unter den etwa 50 Nummern des Lucas van Leyden war kein hervorragend schöner Abdruck, und die Preise blieben daher durchweg gering. Nur ein ihm zugeschriebener Holzschnitt mit einer spinnenden Frau erzielte 530 Mk. (Rothschild), wohl mehr, weil er unbeschrieben war, als weil ihn Jemand für ein Werk des Lucas van Leyden gehalten hätte.

Von den eigenhändigen Radirungen van Dyck's brachte es der Philipp Leroy im I. Zustand auf 850 Mk. (Gutekunst), der Josse de Momper auf 260 Mk. (derselbe) und der Justus Sustermans auf 450 Mk. (Deprez). Ostade's Maler im Atelier im III. Zustand, mit der hohen Mütze, erzielte 480 Mk. (Gutekunst). Die Rembrandtpreise waren ungewöhnlich niedrig. Ein prachtvoller Abdruck der Verkündigung an die Hirten B. 44 ging auf 300 Mk. (Gutekunst), der barmherzige Samariter B. 90 im I. Zustand, allerdings nicht tadellos erhalten, auf 350 Mk. (Gutekunst), die Synagoge B. 126 im II. Etat auf 445 Mk. (Meder), die badende Frau B. 199 I. Etat auf 780 Mk. (Gutekunst), der Jan Lutma B. 276 im I. Zustand wurde mit 5000 Mk. bezahlt (Deprez) und der Ephraim Bonus B. 278 mit 1500 Mk. (Gutekunst). Die Mehrzahl der Blätter blieb unter 50 Mk.

Zu auffallend geringen Preisen (20—60 Mk.) gingen auch die Stiche von Duvet, sei es, weil die Abdrücke mittelmässig waren oder die Erhaltung zu wünschen übrig liess. Nur die Heiligen Sebastian, Antonius und Rochus R.-D. 20, im Katalog abgebildet und interessant durch die Benutzung einer auch von Dürer und Rubens copirten Jünglingsfigur aus Mantegna's Bacchanal mit der Kufe für den hl. Sebastian, wurden mit 155 Mk. bezahlt (Boerner), und das kleine, sehr seltene Blättchen: Christus treibt die Händler

aus dem Tempel, das Robert-Dumesnil nicht aus eigener Anschauung kannte und daher im Appendix citirt, mit 440 Mk. (Deprez). Viel höher im Werth standen einige prachtvolle Abdrücke Claude Lorrain'scher Radirungen, von denen der Tanz am Wasser R.-D. 6 mit 860 Mk. (Deprez), der Rinderhirt R.-D. 8 mit 250 Mk. (Bouillon) und die Räuber R.-D. 12 mit 450 Mk. (Gutekunst) bezahlt wurden. Ein dem Leblond zugeschriebener Farbendruck: zwei Engelknaben nach Correggio (wohl eher von Gautier Dagoty) ging für 280 Mk. nach Amerika (Kennedy), ein anderer, der Tod des hl. Franciscus von Gautier Dagoty nach van Dyck, für 171 Mk. an das Dresdener Cabinet. Von den älteren Schabkunstblättern wurde der Kopf des Henkers vom Prinzen Rupprecht v. d. Pfalz mit 250 Mk. bezahlt (Gutekunst), während ein unbeschriebenes kleines Bildniss Tizian's nach van Dyck's Radirung von demselben fürstlichen Künstler (im Katalog bei den Anonymen verzeichnet) 320 Mk. brachte (British Museum). Zwei ungewöhnlich schöne Drucke geschabter Blätter von Cornelis Dusart: die angebotene Prise B. 19 und der von Indien zurückgekehrte Soldat Weigel 42 erwarb das Dresdener Cabinet für 119 und 56 Mark.

Auctionskataloge berühmter Sammlungen sollten von Rechts wegen und ganz besonders, wenn sie wie der vorliegende Katalog Angiolini mit einer kurzen Lebensskizze ihres Begründers an der Spitze erscheinen, ein letztes Inventar der Schätze geben, welche nach Abhaltung der Versteigerung in alle Winde zerstreut werden. Ich sage: »von Rechts wegen«, denn es ist leider zu einer von den kaufenden Sammlern stillschweigend geduldeten Gepflogenheit geworden, dass die verschiedensten Kunsthändler aus ihren Lagerbeständen eine Menge Blätter bei der guten Gelegenheit einer grossen Auction an den Mann zu bringen suchen. Der Name des berühmten Sammlers gibt dann manchem Abdruck erhöhten Werth, und man hält es andererseits für vollständig erlaubt, ältere Sammlerstempel ausradiren zu lassen, die bei selteneren Blättern oft für die Feststellung der Provenienz von kunstgeschichtlicher Bedeutung sein würden. Ich spreche hier — wohlverstanden — vom Kunsthandel im Allgemeinen und nicht von der Firma H. G. Gutekunst, aber es sind mir im Laufe der letzten zehn Jahre so zahlreiche Beispiele absichtlicher Veränderungen auf den Rückseiten von Kupferstichen vorgekommen, dass ich hier einmal öffentlich im Namen der Forschung gegen solch Gebahren Protest einlegen möchte. Nützen wird es ja freilich nichts.

Da ich im Jahre 1888 nur die mich zumeist interessirenden deutschen Stiche des 15. Jahrhunderts bei Sgr. Angiolini in Mailand sah, kann ich allerdings mit Sicherheit nur aus dieser Gruppe die Blätter namhaft machen, die in der Auction Angiolini versteigert wurden, ohne aus der Sammlung Angiolini zu stammen. Die wichtigsten darunter sind die zwölf Apostel von Israhel van Meckenem B. 66—78 nach dem älteren Holbein, von denen elf für den fabelhaften Preis von 6315 Mk. für das British Museum gekauft wurden. Der zwölfte: B. 74 blieb mit 420 Mk., da ihn das Printroom schon besass, unverkauft. Ferner die Verkündigung B. 34: 1010 Mk. (Boerner) und

die Beschneidung B. 37: 750 Mk. (Gutekunst). Sodann die Patene vom Meister E S P. 165 (Meder: 500 Mk.) und der Apostel Matthias B. X. 20. 27. vom Meister der Berliner Passion (Dresden: 57 Mk.). Augustus und die Sibylle vom Sibyllenmeister (recte Meister E S) P. II. 68. 1. aus den Sammlungen Durazzo und Eugen Felix stammend, ging auf 660 Mk. Zwei der reizenden runden Spielkarten vom Meister P W: Rosendame und Papageienkönig (nicht »Ober«), die ersten, die meines Wissens in einer öffentlichen Versteigerung vorkamen, erwarb Baron Rothschild für je 1000 Mk., und sechs dem niederländischen Meister S zugeschriebene, aber eher vom Monogrammisten M R (Anfang des 16. Jahrhunderts) herrührende Apostel erzielten 80 Mk. (Gutekunst).

Die einst so hochberühmte Madonna P von **1451**, welche lange Zeit in allen Handbüchern als der älteste datirte Kupferstich abgebildet, vor 23 Jahren auf der Auction T. O. Weigel um 3950 Thlr. an Eugen Felix verkauft, seither aber als verschnittener und matter Abdruck eines Stiches vom Meister mit den Bandrollen erkannt wurde, lief nach zehnjähriger Irrfahrt durch die alte und neue Welt endlich in den Hafen der Rothschild'schen Sammlung ein. Sie brachte 1205 Mk., immer noch ein erheblicher Preis, wenn man in Betracht zieht, dass sich ein viel besser erhaltenes Exemplar ohne das falsche Monogramm und Datum in der Riccardiana zu Florenz befindet.

Von den Schrotblättern, die sämmtlich nicht aus der Sammlung Angiolini stammten, ging das »schönste« (sit venia verbo), die Madonna mit sechs heiligen Frauen, Schreiber 2519, für 1060 Mk. an Rothschild, der Christus am Kreuz, Schreiber 2468, für 380 Mk. an die Albertina in Wien und die Folge von 32 kleinen Blättern aus dem Leben Christi, Schreiber 2171 etc., für 191 Mk. an das Dresdener Cabinet. Die letztgenannte Sammlung erwarb auch das im Katalog (Nr. 3096) bei den unbekannten Meistern verzeichnete, unter den deutschen Arbeiten wichtigste Stück der ganzen Auction, ein Pergamentmanuscript mit 24 eingeklebten, leider nur retouchirten Passionsstichen vom Meister der Spielkarten (um 1440), einer S. Anna selbdritt vom Meister der Liebesgärten und einer Höllenfahrt vom Erasmus-Meister, sämmtlich Unica. Die von Weigel und Zestermann (II. 347. 419.) beschriebene, aber nicht ihrer Bedeutung entsprechend gewürdigte Folge erzielte nur 1900 Mk. Eugen Felix hatte 1872 auf der Auction T. O. Weigel 1745 Thlr. dafür bezahlt. Der Christus am Kreuz, Weigel und Zestermann 11, aus denselben Sammlungen, angeblich ein Metallschnitt des 12. Jahrhunderts, in Wahrheit der Pergamentüberzug eines Buchdeckels oder Reliquiars, auf dem die Zeichnung mit einem harten, vielleicht erwärmten Metallstift nachgezogen wurde (vgl. Lippmann im Repertorium I. p. 218), den Eugen Felix seinerzeit für 1125 Thlr. erworben hatte, fand mit 720 Mk. keinen Käufer. *Max Lehrs.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Ein Bild von Ambrogio Borgognone, das bisher wenig beachtet wurde, bringt eine Mittheilung Diego Sant' Ambrogio's (La Lega lombarda vom 26. Mai 1895) den Kreisen der Kunstfreunde in Erinnerung. Vom Hochaltar der Pfarrkirche zu Melegnano in die Sacristei derselben übertragen, um es vor den Schäden der Feuchtigkeit besser zu schützen, stellt es auf einer leider der Länge nach gespaltenen Tafel von 1 Meter Breite auf 1½ Meter Höhe die Taufe Christi dar, und gehört, wie die Bezeichnung »Ambrosius di Fossano pinsit 1506« auf einem weissen Cartellino in der linken Ecke bezeugt, der letzten Periode des Meisters an, in der er sich aus seinem ursprünglichen monoton grauen Colorit zu grosser Intensität und Lebhaftigkeit der Farbengebung und Pastosität des Farbenauftrags entwickelt hatte. In der That bezeugt auch das in Rede stehende, sehr gut erhaltene Werk die eben angeführte Wandlung. Wie das kostbare Gemälde in die Kirche des abgelegenen Ortes gelangt sei, erklärt sich unter Berücksichtigung des Umstandes, dass die Mönche der Certosa zu Pavia nicht nur im Orte selbst Grund und Boden besassen, sondern dass sich auch in nächster Nähe die ihnen gehörige Meierei (grangia) von Carpiano befand, in deren Kirche (wie der Verfasser schon früher dargethan hat, s. Repertorium Bd. XVII S. 249) sie, nachdem ihnen durch päpstliche Bulle vom Jahre 1518 auch die Seelsorge in der Gemeinde übertragen worden war, manches werthvolle Werk der Kunst, das durch die baulichen Veränderungen in der Certosa selbst dort entbehrlich geworden war, gestiftet hatten. Ueberdies hatten die Karthäuser auch schon seit 1425 die alte cluniacenser Abtei S. Maria di Calvenzano, in geringer Entfernung von Melegnano gelegen, sammt dem dazu gehörigen Landbesitz in Pacht genommen, so dass es hienach nicht zu verwundern ist, wenn sie, sei es aus Devotion, sei es in Anerkennung besonderer Verdiensttitel, der Pfarrkirche des Ortes, in dem auch sie angesessen waren, jenes Werk gerade des Meisters, der für sie im Mutterkloster so viele Arbeiten ausgeführt hatte, als Geschenk überwiesen. Jedenfalls erscheint es näherliegend für die Anwesenheit des fraglichen Gemäldes in Melegnano, diese Gründe zu allegiren, als sie etwa einer Stiftung der Feudatare des Ortes, der Marchesi Medici zuzuschreiben — deren berühmtestes Familienmitglied, Papst Pius IV., sich allerdings auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts um Melegnano durch die Gewährung eines besonderen

Ablassfestes angenommen hatte, — und zwar aus dem Grunde, weil zu jener Zeit das malerische Ideal schon ganz anderswo lag, und ein Bild Borgognone's kaum mehr als würdiges Geschenk aus solchem Anlass gegolten hätte.

C. v. F.

Zur holländischen Kunstforschung. Oud-Holland XII, 4. S. 193 ff. Oude Schilderijen te Batavia door G. P. Rouffaer. Die Ausbeute an guten alten Bildern in Batavia ist äusserst gering; fast alles ist durch das Klima und das Ungeziefer im Lauf der Zeit zu Grunde gegangen. Erwähnenswerth sind nur das mittelmässig erhaltene Porträt eines Nicolaes van Landschot von dem seltenen Karel Slabbaert (signirt und 1653 datirt) und dasjenige des englischen Governor General of India, Lord Minto von Chinnery (1813) [1].

S. 234 ff. De portretten van Jacob Willemsz Delf en zijne drie zonen door Jhr. B. W. F. van Riemsdijk. Der Verfasser weist nach, dass eine neuere Erwerbung des Amsterdamer Rijksmuseum, die Porträtgruppe eines Künstlers mit seiner Frau und seinen drei Söhnen darstellend, sich auf den älteren Jacob Delff mit den Seinigen bezieht. Als solches ist das Bild in de Jong's van Mander-Ausgabe (1764) erwähnt, und gezeichnete Copien aus dem vorigen Jahrhundert, nach dreien der Köpfe, kommen in zwei Exemplaren von Bleijswijk's Beschreibung der Stadt Delft vor. Der vierte Kopf darin, derjenige des Stechers Willem Delff, ist eine Copie nach T. H. Jelgersma, dessen Zeichnung (reproducirt in Havard, l'art et les artistes Hollandais) Anlass gegeben hat, den schönen Schweriner Mierevelt zu identificiren. Es ist hier jedoch auf die absolute Unzuverlässigkeit Jelgersma's ausdrücklich aufmerksam zu machen.

S. 238. Een brief van kunsthistorische beteekenis door E. W. Moes. Uebersetzung und Commentar eines bei Bottari, Raccolta di lettere IV, S. 303 publicirten und in Guhl, Künstlerbriefe II S. 214 aufgenommenen Briefes von Claude Vignon an François Langlois, worin u. A. Poelenburgh, van Dyck, Tizian, Wttenbroeck, Honthorst und Rembrandt Erwähnung finden und von der bevorstehenden Auction des Alphonso Lopez gehandelt wird, in der u. A. Rafael's Balth. Castiglione und Tizian's Ariosto vorkamen. Der Verfasser fixirt den Zeitpunkt des nicht datirten Briefes in die zweite Hälfte des November 1641.

Oud Holland XIII, 1, 2. S. 34 ff. De wetenschappelijke resultaten van de tentoonstelling van oude kunst te Utrecht in 1894 gehouden door Dr. C. Hofstede de Groot. Der Verfasser handelt über die wissenschaftlichen Ergebnisse der Utrechter Ausstellung und spricht dabei mehr oder weniger ausführlich über die Künstler Paulus Bor, Willem van Drielenburch, Cornelis Droogsloot, Michiel Gillig, Willem van Ingen, Willem

---

[1]) Nebenbei sei hier der Curiosität halber erwähnt, dass das kleine Stilleben des Philip Angel in der Berliner Galerie, nach der Jahreszahl 1650 zu schliessen, in Batavia gemalt sein muss. Desgleichen eine Küche von 1659 in der Ermitage zu St. Petersburg, dort trotz der deutlichen Bezeichnung P. an. 1659 dem Egbert van der Poel zugeschrieben (Nr. 979).

van Honthorst, Horatius de Hooch, Reinier van der Laeck, Anthonius Leemans, Herman van Lin, Anton Moro, R. Niwael, W. Ormea, Jan van Scorel, B. Zwaerdecroon, S. P. Tilman, W. Duyster, Constantyn à Renesse, F. Santacker, H. D. Tieer u. A. Als Anhang wird ein Verzeichniss von Addendis und Corrigendis zum Ausstellungskatalog gegeben.

S. 57. Bernard Zwaerdecroon door P. Haverkorn van Rijsewijk. Urkundliches über diesen Künstler (1617—1654), der zu Utrecht und Rotterdam thätig war und dem bis jetzt vier Bildnisse, zwei im Depot des Rijksmuseum, eins im Museum zu Rotterdam und eins bei Herrn A. A. des Tombe im Haag zugeschrieben werden können. Die Identificirung des Monogramms BZ = Bernard Zwaerdecroon hängt aber noch in der Luft.

S. 91. Dirck Jacobsz. Twee Amsterdamsche Schutterstukken te St. Petersburg door Professor Jhr. Dr. J. Six (mit Abbildungen). Der Verfasser handelt über die Amsterdamer Schützenstücke des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen und über die des Dirck Jacobsz im Besondern. Ueber die Lebensumstände dieses Künstlers und seines Vaters Jacob Cornelisz van Oostsanen werden aus dem Nachlass de Roever's wichtige Mittheilungen gemacht.

S. 112. Het schildersregister van Jan Sysmus door Dr. A. Bredius VI. Schluss der Mittheilungen aus diesem Notizbuch, dessen Inhalt sehr zurücksteht gegen die urkundlichen Acten, welche der Commentator hinzufügt. Die wichtigsten der erwähnten Künstler sind Willem Buytewech, W. G. Ferguson, Dirck Wijntrack und Nicolaes Willingh.

S. 128. De schilder Balthasar van der Veen. Naschrift door Dr. A. Bredius. Abdruck eines zeitgenössischen Hochzeitgedichtes, welches den erst in letzter Zeit wieder bekannt gewordenen Künstler feiert und uns belehrt, dass v. d. Veen Frankreich und Italien besucht und dort für Fürsten und Grafen gearbeitet hat. —

Nederlandsche Spectator 1895, Nr. 9 und Nr. 12. Wie was der Meister vom Tode Mariae und: Nog eens der Meister vom Tode Mariae von C. Hofstede de Groot. Nachweis dass ein von einigen Forschern für das Wappen dieses Künstlers in Anspruch genommenes Siegel in Wirklichkeit der Antwerpener Familie de Smidt angehört, wie der Adriaen Key des Antwerpener Museums (Nr. 228 des gegenwärtigen kleinen Katalogs, Nr. 218 des ausführlichen von 1857) ausweist.

Nr. 23, 25, 27. Biographie des Jacob Campo Weyerman (wird fortgesetzt) von Wolfgang. Weyerman wird mehr als Publicist wie als Maler oder Künstlerbiograph behandelt. —

Dietsche Warande 1894. S. 196 ff. theilt J. F. Kieckens S. J. mit, wer der Entwerfer der Kanzel in St. Gudule zu Brüssel gewesen ist: der Jesuit Aloïsius de Byrza, nach dessen (in Zinkographie mitgetheilten) Zeichnung die Kanzel 1698—99 von Verbruggen für die Jesuitenkirche in Löwen ausgeführt wurde. 1776 wurde sie nach Brüssel transportirt.

S. 376 ff. berichtet derselbe Verfasser über Jan van Ruysbroeck, den

Erbauer des Brüsseler Rathhausthurms, und theilt Documente über ihn und seine Familie mit.

S. 520 ff. Eine kurze Biographie des Blumenmalers Daniel Seghers vom selben Autor.

Dietsche Warande 1895, Nr. 3, S. 267 handelt P. Génard über den Bildhauer Coenraet Meyt, den »Meister Coenraet«, den Dürer 1521 in Mecheln besuchte. Der Verfasser theilt einige Antwerpener Acten aus den Jahren 1534, 1543 und 1544 mit und äussert die Conjectur, Meyt könne der Schöpfer des 1566 im Bildersturm zerstörten Sacraments-Altars in der Antwerpener Liebfrauenkirche gewesen sein. Auch sei durch einen Vergleich mit Meyt's Hauptwerk, dem Grabmal des Philibert von Savoyen in der Kirche zu Brou zu untersuchen, ob nicht die Denkmäler Engelbert's von Nassau in der Kirche zu Breda und Anton de Lalaing's in der zu Hoogstraten von seiner Hand seien. —

De Gids, December 1894, S. 381. De Schuttersmaaltijd door Bartholomeus van der Helst. Naschrift en Slotwoord door Dr. Johs. Dyserinck. Der Verfasser bringt neue directe und indirecte Beweise für die von ihm behauptete, von Prof. J. Six in Oud-Holland XI. II geleugnete Verstümmelung des Schützenmahles von van der Helst.

Juni 1895, S. 466. Jan Veth, Een geschonden meesterstuk? Scharfe, im Tone wenig anständige, Entgegnung auf Herrn Dyserinck's Artikel. —

De Amsterdamner, Weekblad voor Nederland, Nr. 941, S. 6. C. G. 'tHooft, De legende der afsnijding van den Schuttersmaaltijd. Mit Abbildungen. Der Verfasser steht ganz auf dem Standpunkt von J. Veth, bringt aber keine neue Argumente bei. — Im Nederlandsche Spectator Nr. 31 behandelt C. Hofstede de Groot die Frage und prüft die von beiden Seiten vorgebrachten Argumente von geschichtlichem und kunstkritischem Standpunkt. Die Frage erscheint ihm beim vorliegenden Material noch nicht spruchreif.

9. Juli, Nr. 937. A. Bredius, Uit Antwerpens Museum. Scharfe Kritik des neuerworbenen grossen Memling, welche Widerspruch hervorgerufen hat von Seiten des Antwerpener Correspondenten des Nieuwe Rotterdamsche Courant (eines bekannten dortigen Kunstgelehrten) in der Nummer vom 18. Juni 1895. Die Polemik wurde in den Nummern vom 20. u. 21. Juni fortgesetzt. —

Elsevier's Maandschrift 1894, VII, S. 49, 168, 296, 394, 546, 658. Hollandsche Meesters in den Louvre von Max Rooses. Beischriften zu Abbildungen nach Hals, Rembrandt, Brouwer, ter Borch und Jan Steen.

Ibidem 1894, VIII, S. 424, 'S Heeren Loo von J. Kruisinga. Geschichte dieses jetzt zu einer Idiotenanstalt umgewandelten Johanniterklosters. Auf S. 427 Abbildung eines Renaissancealtars aus Marmor (± 1560—75), jetzt im Besitz eines Fräulein A. M. de Meester in Baarn. — S. 70, 179, 307, 419, 533, 626 Hollandsche Meesters in den Louvre. Beischriften von Max Rooses zu Abbildungen nach Dou, de Hoogh, du Jardin, Hobbema, Potter und Bakhuyzen.

Elsevier's Maandschrift 1895, IX, S. 73 und 192. De meesterstukken der Hollandsche School in de Louvre von Max Rooses. Beischriften zu Abbildungen nach Jan v. d. Heyde, Adr. v. d. Werff.

S. 552. De meesterstukken der Vlaamsche School in de Louvre von Max Rooses. Jan van Eyck. S. 654 Hans Memling.

1895 X. Dito Dito, S. 67. Quinten Massijs. —

De Opmerker, Bouwkundig Weekblad, 1895, Nr. 27, S. 209, Nr. 28, S. 220 und Nr. 29, S. 225: A. W. Weissmann, De afbeeldingen der Graven van Holland in het Raadhuis te Haarlem.

Nr. 27, S. 212 und Nr. 28, S. 218. De Heidensche Kapel te Nijmegen, und Nog eens de H. K. te N. Bemerkungen zu den von Dr. Konr. Plath in dem Nieuwe Rotterdamsche Courant vom 2., 4. und 5. Juli 1895 gemachten Vorschlägen zur Restaurirung der Karolingischen Kapelle auf dem Valkhof zu Nijmegen. Zur selben Frage erschienen in der genannten Zeitung vom 25., 26. und 28. Juli Aufsätze von J. J. Weve, Stadtarchitecten in Nijmegen. —

De Kroniek, Allgemeines Wochenblatt 1895, Nr. 26, S. 202. Een reliquienkastje uit het begin der XIVe eeuw. von A. Pit. Mit Abbildung.

Nr. 6, S. 43, Nr. 16, S. 122 und Nr. 20, S. 155. Een nieuwe Hals in het Rijksmuseum von C. G. 't Hooft. Der Verfasser meint, das unlängst angekaufte, von uns XVII, S. 234 erwähnte Bild, welches als Schule des Frans Hals aufgenommen worden ist, sei ein Jugendwerk des Meisters selbst.

In Nr. 27, S. 227 behauptet derselbe Autor gemeinschaftlich mit Jan Veth, das »Bad der Diana« im Mauritshuis (Nr. 406), welches abwechselnd frageweise dem Nic. Maes und dem Delfter Vermeer zugeschrieben wurde und jetzt im neuen Katalog auf Grund der als echt erwiesenen Signatur und der unverkennbaren italienisirenden Einflüsse dem Joh. Vermeer oder van der Meer von Utrecht zuertheilt ist, dieses Bild sei in der That ein Jugendwerk des Delfter Vermeer, noch früher als die 1656 datirte Dresdener Kuppelscene entstanden und unmittelbar von der Kunst seines Lehrers Carel Fabritius herzuleiten. In beiden Fällen dürfte der Verfasser kaum Beifall finden. —

Taxandria 1894. Diese Zeitschrift, der Geschichte der holländischen Provinz Nordbrabant gewidmet, enthält, auf S. 69, 73, 91, 154 und 245 Mittheilungen über den Rubensschüler Abraham van Diepenbeeck aus Herzogenbusch.

Im Jahrgang 1895 kommt auf S. 7 ff. und 54 ff. ein Artikel von W. J. F. Juten vor, über den aus Bergen op Zoom gebürtigen Maler Thomas Willeboirts Bosschaert. —

Eigen Haard 1894, S. 301 ff. Jan Joosten von E. W. Moes, mit Abbildung seiner Ausgiessung des hl. Geistes in der Kirche zu Calcar.

S. 596, 615, 636, 644 ff. In het aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht door Etha Fles. Mit Abbildungen von Miniaturen, Bucheinbänden, Stickereien, Elfenbeinarbeiten und Gemälden.

S. 420 ff. De Gewelfschildering in de Oefenschool achter het Rijksmuseum te Amsterdam door Jo. de Vries. Mit Abbildung der aus Warmenhuizen übergeführten Malereien Jan van Scorel's.

1895, S. 247. Jan van Ede door E. W. Moes. Beischrift zu der Reproduction nach einem 1894 zu Utrecht ausgestellten und dort dem Jan Gossaert zugeschriebenen Porträt des Jan van Ede. —

E. W. Moes, Iconographia Batava. Lief. 11. Enthält die Porträts von Stephanus Geraerdts (Nr. 2688) bis 't Hart (Nr. 3221). Hervorzuheben sind die Bildnisse aus den Geschlechtern Godin, van Goens, van der Goes, de Graeff und van der Graeff, Graswinckel, Hackfort, van Haeften, van Haemstede, van Hardenbrock und van Harinxma. Von Hugo de Groot (Grotius) werden 35, von Fr. Hals 13 Porträts aufgezählt. Eine Reproduction nach dem Votivgemälde aus dem Museum Kunstliefde in Utrecht, zu Ehren des 1426 in der Schlacht von Brouwershaven gebliebenen Raes van Haemstede, begleitet die zwölfte Lieferung. Es erscheint etwas kühn, dieses Oelgemälde in die Zeit der Schlacht selbst zu versetzen. Einige Fragezeichen bei Werken von Frans Hals stehen an falscher Stelle: Nr. 2688 aus dem Antwerpener Museum ist durchaus nicht zweifelhaft; ebensowenig Nr. 3139,6 aus der Ermitage als Werk des Künstlers, wohl als sein Selbstbildniss. Dagegen ist 3139,3 (Museum zu Haarlem) wohl bekannt als Copie eines Bildchens bei Herrn Warneck zu Paris, von dem eine zweite Copie in der Dresdener Galerie vorkommt. Das neue Selbstporträt des Hanneman im Rijksmuseum (3155) ist nicht identisch mit dem, welches Terwesten 1754 der Haager Zeichenacademie schenkte, da dieses noch an Ort und Stelle hängt. —

Louis Bernard Coclers et son Oeuvre par W. Hora Siccama, Amsterdam, F. Muller & Co. 1895, 4°, Fr. 3,60, illustrirt. Beschreibung der Gemälde, der danach gestochenen Blätter sowie des Radirwerkes des L. B. Coclers (1740—1817). Letzteres besteht aus 70 Blättern. Zugefügt ist noch das Oeuvre seiner Schwester Marie Lambertine Coclers (1761 geboren), aus 31 Blättern bestehend. —

Atlas van Stolk, Katalogus der Historie-, Spoten Zinneprenten betrekkeljk de geschiedenis van Nederland, verzameld door A. v. Stolk Cz. Gerangschikt en beschreven door G. van Rijn. I. Amsterdam, F. Muller & Co., 1895. Sorgfältiges Verzeichniss einer sehr reichhaltigen Sammlung von Stichen, welche auf die niederländische Geschichte im vollsten Umfang Bezug haben. Besonders werthvoll als Supplement des längst vergriffenen und zum Theil veralteten F. Muller'schen Katalogs. *Corn. Hofstede de Groot.*

Dr. Conrad Fiedler.

Die Nachricht von dem schrecklichen Unglücksfalle, der Conrad Fiedler's Leben am zweiten Pfingsttag ein jähes Ende bereitete, traf als ein schwerer Schlag den kleinen Kreis der Freunde unserer deutschen Kunst, die durch Vertiefung in die alte Kunst das Verständniss für das Wesen der Kunst überhaupt und damit eine Läuterung des Kunstempfindens und des Kunstschaffens bei uns anstreben. Ein glückliches Leben, das in diesem klar erkannten Streben sein Ziel gefunden und mit Energie verfolgt hatte, war in seinem ruhigen Laufe plötzlich gehemmt, einem edlen, segensreichen Wirken vor der Zeit ein Ende bereitet!

Was Fiedler als Kunstschriftsteller hinterlassen hat, sind nur wenige Abhandlungen; ihr Inhalt macht sie nur einem verhältnissmässig kleinen Publicum zugänglich, aber sie gehören in ihrer Art zu dem Besten, was über das Wesen der bildenden Künste geschrieben ist. Entstanden sind diese kunstphilosophischen Betrachtungen in dem Zusammenleben Fiedler's mit einigen wenigen Künstlern, deren echtes Talent er mit seinem feinen Blick erkannte, deren Förderung er mit allen seinen äusseren und geistigen Mitteln sich angelegen sein liess, deren Werden und Wirken zu verfolgen, seine grösste Freude war. So hat der Verstorbene in der Stille eine viel tiefere und dauerndere Wirkung auf unsere Kunst ausgeübt als alle lauten Kunstschriftsteller, welche den Gang unserer Kunst mit ihren täglichen Kritiken zu bestimmen oder durch ihre kunstwissenschaftlichen Forschungen der Kunst selbst näher zu kommen meinen.

Fiedler's Lebenslauf ist rasch erzählt, da sein äusseres Leben sich ebenso einfach, wie sein inneres Leben reich und mannigfach gestaltete. Er war geboren am 23. September 1841 in einer kleinen Stadt nahe dem Erzgebirge, von wo seine Eltern 1848 auf das Gut Crostewitz bei Leipzig dauernd übersiedelten. Von 1856 bis 1861 besuchte er das Gymnasium St. Afra zu Meissen, dem er die Begeisterung für classische Litteratur verdankte. Das Gymnasium verliess er, um sich dem Rechtsstudium zu widmen, anfangs in Heidelberg, wo er das studentische Leben im Corps Guestphalia mitmachte, zum Schlusse in Leipzig; hier promovirte er und nach Absolvirung des Staatsexamens, 1865, bereitete er sich eine Zeitlang bei einem Rechtsanwalt für die praktische Thätigkeit vor. Diese unterbrach er, um auf Reisen sein allgemeines Wissen

zu erweitern. Er ging zunächst nach Paris, von dort auf einige Zeit nach London; neben dem Interesse für Philosophie und Litteratur (das stets in ihm lebendig blieb, hat doch Fiedler lange eine neue Ausgabe von Goethe's Werken vorbereitet) erwachte hier in den grossen Sammlungen die Liebe zur bildenden Kunst, deren Studium er sich gleich nach dem ersten längeren Aufenthalt in Italien im Winter 1866/67 mit grösstem Eifer zuwandte. Reisen nach Griechenland und Aegypten konnten diese Neigung nur bestärken; nach vorübergehendem Aufenthalt in der Heimath, namentlich in Leipzig und Berlin, besuchte er Italien stets von Neuem; zuerst war Rom, später Florenz hier sein Ziel. Die Freundschaft mit mehreren deutschen Künstlern, die er dort kennen lernte, reiften den Entschluss in ihm, sich hier ein festes Heim, wenigstens für einen mehrmonatlichen Aufenthalt in jedem Jahre, zu gründen. Im Jahre 1874 richtete er sich mit Adolf Hildebrand und Hans von Marées in den von Hildebrand's Vater erworbenen Wirthschaftsgebäuden von San Franceso di Paola unter Bello Sguardo vor Florenz ein. Im Frühjahr 1876 verheirathete sich Fiedler mit der einzigen Tochter des ihm durch gemeinsame Kunstanschauung schon früher nahegetretenen Directors der Berliner Galerie, Julius Meyer; das junge Paar wählte seinen Aufenthalt zuerst in Berlin, nach einigen Jahren aber dauernd in München. Der Zug nach Italien, die Anhänglichkeit an Florenz blieb aber die alte; als Hildebrand gleichfalls sich verheirathet und von dem alten Klosterbau allein Besitz ergriffen hatte, baute der Freund wenige hundert Schritte zur Seite im Garten des Klosters ein Bauernhaus zu einem in seiner Anspruchslosigkeit reizvollen Villino um, in dem er mit seiner Gattin alljährlich die Frühlingsmonate zu verleben pflegte. Der Sommer sah ihn, so oft die Aufführungen Statt hatten, in Bayreuth; gehörte doch das Ehepaar Fiedler zu den eifrigsten Musikfreunden und zu den Förderern der Wagner-Bühne, die Conrad Fiedler's Interesse namentlich durch die Anstrengung, die Werke eines hochbedeutenden Künstlers in einer nach allen Richtungen vollendeten Form zur Anschauung zu bringen, fesselte.

Die mannigfachen Eindrücke an den verschiedensten Orten und im Verkehr mit den verschiedensten Kreisen wissenschaftlich und künstlerisch bedeutender Männer hätten in einer leichter angelegten Natur zu einem oberflächlichen Genuss des Dargebotenen geführt; bei der vorzüglichen Vorbildung, dem eigenthümlichen zielbewussten Ernst und der Gründlichkeit, die hervorragende Züge in Fiedler's Charakter wurden, waren sie dagegen der Ausgangspunkt der sorgfältigsten Studien, ebenso fleissiger historischer wie philosophischer Durcharbeitung aller Fragen, welche die Anschauung der Kunstwerke seinem Interesse nahe brachte. Was Fiedler von seinem Freunde Marées rühmt, gilt von ihm selbst in noch höherem Maasse: »Für ihn waren zunächst die Menschen selbst das Wichtigste am Leben, und er war noch im Besitz der immer mehr abhanden kommenden Erkenntniss, dass nicht die einzelne Begabung, sondern die ganze Persönlichkeit ausgebildet werden müsse, wenn man tüchtige, gesunde und dauernde Leistungen erzielen wolle.« Die Reisen und insbesondere der wiederholte Aufenthalt in Italien hatten in Fiedler die Ueberzeugung gereift, dass er im Studium der Kunst und der Förderung der-

selben seine Lebensaufgabe gefunden habe. Die Frage, in welcher Form er dieses thun solle: ob als Lehrer der Kunstgeschichte, ob durch praktische Thätigkeit als Leiter einer grösseren Kunstsammlung, ist wiederholt und sehr bestimmt an ihn herangetreten, namentlich als bald nach dem französischen Kriege in Berlin die Museen dem Protectorat des damaligen Kronprinzen unterstellt wurden und verschiedene von Fiedler's Freunden und Bekannten die Leitung der Sammlungen und Kunstangelegenheiten übernahmen. Fiedler hat damals und auch später solche Anerbietungen schliesslich abgelehnt; in erster Linie gewiss nicht, um seine Unabhängigkeit zu wahren, denn bei seiner Pflichttreue und seinem Eifer für jede Förderung der Kunst hätte er jedes Opfer gebracht und selbst die Freiheit gegen den bureaukratischen Zwang eingetauscht. Wenn er auch gerade damals sein Interesse für die öffentlichen Kunstsammlungen durch mehrere Geschenke hervorragender Stücke alter und neuer Kunst an das Städtische Museum in Leipzig bethätigte, so hatte er doch offenbar die Empfindung, dass seinem beschaulichen Sinne, seiner philosophischen Neigung eine solche Thätigkeit mit ihrer vielfach mechanischen Arbeit und dem unerfreulichen Getriebe des Kunsthandels, mit den mancherlei Enttäuschungen und Kämpfen nicht entsprechen würde: was ihn vor Allem anzog in der Kunst, war das Eindringen in den Geist des einzelnen Kunstwerks und in die Absicht seines Schöpfers. Den höchsten Genuss bot ihm die Anstrengung, vor dem einzelnen Kunstwerk die Anregung dazu im Künstler, das Verhältniss desselben zur Natur und den ganzen Gang bis zur Fertigstellung desselben in sich durchzuleben, gewissermaassen dem Künstler dasselbe nachzuschaffen und darin zugleich die Anregung für seine schriftstellerische Thätigkeit zu suchen. Floss ihm diese doch aus dem innersten Bedürfniss, sich über seine künstlerische Anschauung völlig klar zu werden, um sie dann, in möglichst vollendete Form gegossen, den Freunden und Gleichdenkenden mitzutheilen.

Fiedler hat seine Anschauungen nicht an einem bestimmten Zweige der bildenden Künste, nicht an einer bestimmten Richtung gebildet; jedes wirkliche Kunstwerk, ob alt oder neu, war ihm der Betrachtung werth. Im Gegensatze zu den meisten »Kunsthistorikern« war ihm in seinem Streben, »die Kunstwerke in der Sprache zu lesen, in der sie geschrieben sind« und der Absicht des Künstlers in seinen Werken nachzugehen, der Anschluss an lebende Künstler ein Bedürfniss, wo er sah, dass dieselben nicht den Launen des Publicums nachgaben, sondern aus reinem künstlerischen Bedürfniss nach einer Form suchten, in der sich »ein künstlerisches Verhältniss zur Natur unmittelbar aussprechen konnte«, an Künstler, die ihm zugleich als Menschen in ihrer ganzen Persönlichkeit nahe treten konnten, die seiner eigenen feinen Natur nicht durch Hochmuth und Naturburschenthum widerstrebten. Schon bei seinem ersten Aufenthalt in Rom hatte er solche echten Künstlernaturen gefunden, und gerade in Italien hat er bei seinem späteren Besuche mit den meisten die festen Bande geknüpft. In Beziehung zu dem bald darauf verstorbenen Feuerbach, trat er mit dem ihm im Alter nahestehenden Hans von Marées und vor Allen mit Adolf Hildebrand in enge Freundschaft; mit

Arnold Böcklin, Thoma, Stauffer, Volkmann verband ihn das warme Interesse an ihren Schöpfungen und die Förderung derselben, und unter den Jüngsten waren es besonders Böhle in München und Ludwig von Hofmann in Berlin, deren Entwicklung ihm freudige Hoffnungen für die Zukunft gab.

In dem geistigen Zusammenleben mit einer Anzahl dieser und verwandter Künstler, in dem Austausch der Ideen, in der Einwirkung, welche Fiedler halb unbewusst und gerade deshalb um so nachhaltiger auf diese Freunde ausübte, liegt recht eigentlich seine Bedeutung. Mehr als die reichen Mittel, die er gern zur Förderung echter Kunst zur Verfügung stellte, war es sein feiner künstlerischer Sinn, sein Eingehen auf die Eigenart jedes Künstlers, sein zurückhaltendes und bescheidenes, stets klares und treffendes Urtheil, die seinen jungen Künstlerfreunden in ihrer Entwicklung förderlich wurden. In seiner unerschütterlichen Ruhe und Zurückhaltung, die sich, ein seltener Fall, mit grösster Milde und Wärme, mit wohlthuender Freundlichkeit und wahrer Herzensgüte verbanden, vermochte er schon rein menschlich das vollste Vertrauen der ihm nahetretenden Künstler zu gewinnen; er ist ihnen Allen in manchen schwierigen Lagen des Lebens, in die ein Künstler bei seiner Natur und seinem Beruf ja besonders leicht und häufig geräth, der treueste, grossmüthigste Freund gewesen. Aber er hat sich — und das gerade hat jene Künstler so fest an ihn gekettet — ihnen gegenüber immer nur als der Empfangende, nicht als der Gebende betrachtet, der in dem künstlerischen Zusammenleben den höchsten Lohn erblickte für Alles, was er an seinen Freunden zu thun im Stande war, der ihnen sein Verständniss für die Kunst und den echten Genuss an derselben zu verdanken glaubte. Als »Mäcen« bezeichnet oder gar gefeiert zu werden, wäre seiner innersten Natur zuwider gewesen.

Sein Verhältniss zur Kunst hat Fiedler in den beiden längeren kunstphilosophischen Abhandlungen ausgesprochen, die als die Frucht jenes langjährigen Gedankenaustausches und Zusammenarbeitens entstanden. Der Schrift »Ueber die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst« (1876) folgte nach zehn Jahren die Abhandlung: »Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit« (1887), die an jene erste Arbeit anknüpft. Auch das Vorwort zu einer Ausgabe gesammelter Aufsätze von Julius Meyer (»Zur Geschichte und Kritik der modernen Kunst«), das er wenige Tage vor seinem Tode erst abschloss, spricht seine Stellung zur modernen Kunstforschung und seinen eigenen wesentlich abweichenden Standpunkt in der Anschauung der Kunst in besonders klarer Weise aus. In diesen verschiedenen Arbeiten kommt der Verfasser zu dem Schlusse, dass »wie jedes Verständniss der künstlerischen Thätigkeit von vornherein Vielen verschlossen ist, so das höchste erschöpfende Verständniss eines Kunstwerkes dem vorbehalten ist, der das Kunstwerk hervorbringt«, und »dass es die Künstler sind, die vor allen Anderen dieses annähernden Verständnisses für die künstlerischen Leistungen Anderer fähig sind«. Dieses Urtheil ist auf der einen Seite der Ausfluss grösster Bescheidenheit, auf der andern aus den Beziehungen zu Künstlern geschöpft, die über ihr Ziel klar geworden und dasselbe auch im Wort zum Ausdruck zu bringen vermochten. Wenn wir

aber eben diese Künstler fragen, so werden sie uns gewiss darin beistimmen, dass sie ein gutes Theil dieser Klarheit über ihr eigenes Schaffen und ihres Verständnisses für die Kunst im Allgemeinen, dass sie die volle Ausbildung ihrer allgemeinen wie ihrer künstlerischen Persönlichkeit und die glückliche Vollendung manches Werkes gerade dem Gedankenaustausch mit Fiedler, seinem überlegenen Urtheil, seinem grossen Wissen und der anspruchslosen Klarheit in der Mittheilung desselben verdanken.

Zeugniss für diese Eigenschaften Fiedler's gibt, fast in höherem Maasse noch als jene philosophischen Schriften, die Lebensskizze von Hans von Marées, die mit der Veröffentlichung seiner wichtigsten Gemälde und Zeichnungen erschien (1889). Wie er ein paar Jahre später in einem eigenen Raum der Internationalen Ausstellung im Münchener Glaspalast durch den vornehmen Geschmack in der Ausstattung und Aufstellung auch einen grösseren Kreis von Kunstfreunden, denen Marées als Künstler ein leerer Begriff war, zur Anerkennung seiner ausserordentlichen Begabung und seines hohen Strebens gebracht hat, so schuf Fiedler hier ein würdiges Denkmal, wie es selten einem Freunde gesetzt worden ist; er gibt darin eine so lebenswarme und doch unparteiische Schilderung seines Lebens und Strebens, wie sie kaum von einem anderen der deutschen Künstler unserer Zeit entworfen ist; zugleich voll der treffendsten Erörterungen über die wahre Bedeutung der Kunst und über die Verirrung in dem, was sich heute als Kunst ausgibt und als solche angenommen und bewundert wird.

Die Bedeutung, die Fiedler für Marées in Anspruch nimmt und so überzeugend zu schildern weiss: sein Bedürfniss, die jüngeren gleichstrebenden Künstler, die »aus eigener Kraft nicht vermochten, sich der beirrenden Einflüsse der Zeit zu erwehren und sich selbst treu zu bleiben«, diese um sich zu sammeln, sie zu leiten, an seinem eigenen Lebenswerke zu betheiligen und mit ihnen inmitten einer allgemeinen Veräusserlichung der Kunst ein Beispiel wahren Künstlerthums aufzustellen, diesen Einfluss hatte auch Fiedler selbst in seiner Weise auf den gleichen Kreis und über denselben hinaus. Aber während ein tragisches Verhängniss Marées nie zum Vollbringen seines künstlerischen Wollens kommen liess, während seine Leistungen nicht über immer neue Anläufe, neue Anstrengungen nach demselben Ziel hinauskamen, so hat Conrad Fiedler gerade durch die Harmonie zwischen seinem Erkennen und Leisten, durch die glückliche und gleichmässige Entwicklung seiner ganzen Persönlichkeit auf seine Umgebung einen glücklichen, dauernden Einfluss ausüben können. Wenn einer späteren, künstlerisch höher entwickelten Zeit aus unserer Generation nur wenige als echte Künstler erscheinen werden, so werden darunter gerade die sein, für deren Entwicklung, für deren Förderung Fiedler seine Kräfte einsetzte, sein Bestes gegeben hat. »Die Fortdauer im Andenken seiner Freunde und in den unberechenbaren Fortwirkungen alles dessen, was von ihm ausgegangen ist«, ist ihm gesichert. *W. Bode.*

Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts.

Von **Eduard Dobbert.**

(7. Fortsetzung*).

Drittes Capitel.

Das Abendmahl in der abendländischen Kunst.

Gegenüber der Uebermacht der Ueberlieferung innerhalb der byzantinischen Kunst pflegt man mit Recht auf die individuellere Gestaltung der mittelalterlichen abendländischen Kunst hinzuweisen, je tiefer aber die Forschung in das Wesen der letzteren eindringt, desto mehr befestigt sich die Ueberzeugung, dass auch in ihr die Ueberlieferung Jahrhunderte hindurch eine bedeutende Rolle gespielt hat. Der grosse Unterschied im Entwickelungsgange der beiden Hauptzweige der mittelalterlichen Kunst ist jedoch dieser, dass die byzantinische Kunst je länger desto mehr an Beweglichkeit einbüsst, während die Kunst des Abendlandes allmählich der Freiheit entgegenreift.

Wie fest auch die abendländische Kunst sich an gewisse in früher Zeit entstandene Darstellungsweisen hielt [1]), wie gross »die Vorliebe des Mittelalters für das Schema« [2]) war, wie sehr auch der abendländische Maler dem ihm gerade erreichbaren Vorbilde folgte, werden uns manche der in diesem Capitel zu besprechenden Abendmahlsbilder zeigen, die sich in ähnlicher Weise wie die byzantinischen auf Urtypen zurückführen lassen, nur dass die Zahl der letzteren eine grössere und der Zusammenhang der späteren Bilder mit diesen Urtypen ein loserer ist.

---

*) Die früheren Theile erschienen: Bd. XIII, 281—292, 363—381, 423—442; Bd. XIV, 175—203, 451—462; Bd. XV, 357—384; 506—527.

[1]) Treffend heisst es bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 42: Die mittelalterliche Kunst gleicht der antiken darin, dass ein einmal gestaltetes und populär gewordenes Motiv als der Kunst und nicht einem Künstler angehörig betrachtet und daher von einer Reihe Generationen immer wiederholt wurde. Ein künstlerischer Kanon bildet sich auch ohne den Zwang einer offiziellen Ikonographie.

[2]) J. von Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, in den Sitzungsberichten der philos.-hist. Cl. der Wiener Akad. d. Wiss., Bd. 123, S. 115.

I. Abendmahlsbilder in Italien aus dem Zeitraume vom 6. bis zum 9. Jahrhundert.

Die im zweiten Capitel dieser Arbeit, Repert. Bd. XIV, 175 f., erörterte allmähliche Umgestaltung, welche die altchristliche Kunst seit Konstantin in Byzanz erfuhr, übte, wie ebenda S. 183, Anm. 23 auseinandergesetzt wurde[3]), schon früh ihren Einfluss auf die Kunst in Italien aus, wo wir denn auch in dem Abendmahlsbilde der Kirche S. Apollinare nuovo zu Ravenna (S. 183 bis 185 und Fig. 19), sowie in denjenigen des einstmaligen Oratoriums des Papstes Johann VII. zu Rom (S. 192 und Fig. 20) und der Abtei Ferentillo (S. 192 und Fig. 21) das byzantinische Schema antrafen.

Dieses Schema scheint auch der Hauptsache nach dem Abendmahlsbilde in einer aus dem Dom von Troja stammenden Handschrift des 9. Jahrhunderts in der Bibliothek zu Neapel mit Predigten Gregor's, Origenes', Beda's u. A. zu Grunde zu liegen, welches Rohault de Fleury[4]) folgendermassen beschreibt: »Der Tisch hat die Sigma-Form; auf einem weiten Gefässe liegt der mystische Fisch; die Apostel sind um den Tisch gereiht, der Erlöser aber nimmt an der linken Ecke eine beherrschende Stellung ein; Judas, aussen, vorne, hat einen kegelförmigen Kelch ergriffen, der mit rothem Weine angefüllt ist.« Die Absonderung des Judas hat die Miniatur mit den beiden, dem 8.—9. Jahrhundert angehörenden Abendmahlsbildern gemein, die ich in dem Abschnitt über die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst, Repert. XIV, S. 199—202, besprochen habe: der Miniatur im Evangelienfragment der öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg (Fig. 23) und dem ehemaligen Wandbilde in S. Sebastiano zu Rom (Fig. 24).

Die Einwirkung der frühbyzantinischen Kunst auf Italien war aber keineswegs so stark, dass sie die gesammte italische Kunst sich unterworfen hätte, vielmehr können wir in dem hier in Betracht kommenden Zeitraum neben dieser byzantinischen Strömung eine andere beobachten, welche sich in der von der römisch-altchristlichen Kunst eingeschlagenen Richtung fortbewegt. Aus dieser Strömung tauchen denn auch einige Abendmahlsbilder auf:

1) In dem untersten Reliefstreifen der rechten vorderen Säule des Altarciboriums in S. Marco zu Venedig gewahren wir die in Fig. 52 skizzirte Darstellung[5]). Dass hier das Abendmahl gemeint ist, geht aus der Ueberschrift: CENA DOMINI hervor, sowie auch daraus, dass das Relief auf die Darstellungen des Einzugs Jesu in Jerusalem und der Fusswaschung folgt. Gegenüber der früher herrschenden Ansicht, dass die Säulen des Ciboriums in

---

[3]) Hier sei noch hinzugefügt, dass Rom vom 7. bis zum 10. Jahrhundert eine ständige griechische Colonie mit eigenen Kirchen, Klöstern, Priestern, Künstlern u. s. w. besass. P. Batifoll, Librairies byzantines à Rome, in den Mélanges d'archéol. et d'hist., VIII année, 1888, p. 297.

[4]) Rohault de Fleury, La Messe IV, 13. — Nach Fornari, Notizia della Biblioteca nazionale di Napoli 1874, S. 81, befindet sich die sehr verdorbene Miniatur auf der letzten Seite der Handschrift.

[5]) Abbildungen bei Garrucci, Storia della arte cr. VI, Tav. 496, fig. 3; Ongania, La Basilica di S. Marco in Venezia, VII, Dettagli di altari etc., Tav. Z 1, c.

S. Marco etwa aus dem 11. Jahrhundert stammen, habe ich in meiner Schrift »Ueber den Stil Niccolo Pisano's und dessen Ursprung«, München 1873, Anm. 100, S. 88, aus stilistischen und ikonographischen Gründen die beiden vorderen Säulen der altchristlichen Epoche zugewiesen. In meiner Ueberzeugung, dass sie spätestens in das 6. Jahrhundert gehören, bin ich dadurch bestärkt worden, dass auch andere Forscher sich neuerdings in demselben Sinne ausgesprochen haben, so de Waal[6]), der den Altarbaldachin ins 6. Jahrhundert setzt und die Ueberschriften für spätere Zusätze des 12. Jahrhunderts hält, so der Graf Zorzi[7]), welcher das 5. oder den Anfang des 6. Jahrhunderts als Entstehungszeit der beiden vorderen Säulen annimmt. Auch Tikkanen ist nach wiederholter eingehender Prüfung der Säulen zur Ueberzeugung gekommen, dass die Reliefs wenigstens des vorderen Säulenpaares stilistisch wie ikonographisch spätestens dem 6. Jahrhundert angehören.



Fig. 52. Relief in S. Marco zu Venedig.

Mit der altchristlichen Kunst hat das Abendmahlsbild am Ciborium zu Venedig die abgekürzte Darstellungsweise gemein. Hinter dem halbkreisförmigen Tische, auf welchen ein Greis mit einer Schüssel zuschreitet, sind nur drei Gestalten angeordnet. Welche derselben Christus sein soll, ist nicht ersichtlich. Mit Rohault de Fleury[8]) anzunehmen, dass hier die Messe durch die Emaus-Scene angedeutet sei, vermag ich aus den oben für die Erklärung als Abendmahl angegebenen Gründen nicht; auch hat die Beschränkung auf drei Tischgenossen bei dem geringen für die Darstellung zur Verfügung stehenden Raume und der kurzen Ausdrucksweise auch der übrigen Reliefs nichts Auffallendes.

2) Ein ferneres Abendmahlsbild, das stilistisch der frühchristlichen Kunst angehört und im 6. Jahrhundert entstanden sein möchte, ist eine Miniatur im lateinischen Evangeliarium Nr. 286 der Bibliothek des Corpus-Christi-College zu Cambridge[9]), welches wahrscheinlich zu denjenigen Handschriften gehört, die im Jahre 601 von Papst Gregor dem Grossen an den Erzbischof Augustin nach England gesandt wurden[10]), oder mindestens, wie Springer[11]) meint, auf

---

[6]) Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde I, 191.

[7]) Bei Ongania a. a. O., im 3. Theil des Textbandes Cap. XIII, S. 289 f. und S. 297, Anm. 1 zu S. 294.

[8]) La Messe I, 71.

[9]) Abbildungen in: The Palaeographical Society, Facsimiles of manuscripts and inscriptions edited by E. A. Bond and E. M. Thompson, parts I—VIII, 1873—1878, Pl. 34; Garrucci, St. d. a. cr. III, Tav. 141; Goodwin, Evangelia Augustini Gregoriana, Cambridge 1847. — Vergl. auch Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843—1845, VII.

[10]) Beda, Hist. eccl. I, 29. Gregor sandte an Augustin .... »nec non et codices plurimos«.

[11]) Götting. gel. Anz. 1890, Nr. 16, S. 641.

eine italienische Handschrift des 6. Jahrhunderts zurückgeht. Für diese frühe Entstehungszeit lässt sich besonders der Umstand anführen, dass die Gestalten in dem Abendmahlsbildchen sowohl als auch in den übrigen Darstellungen aus dem Leben Jesu, die sich auf demselben Blatte befinden, noch die der altchristlichen Kunst eigenen kurzen Verhältnisse zeigen, und dass auch die sich auf wenige Figuren beschränkende Schilderungsweise der Gewohnheit jener frühen Epoche entspricht.

Christus sitzt, wie Fig. 53 zeigt, inmitten der Apostel an einer nahezu halbkreisförmigen, oder wohl richtiger, an einer kreisförmigen Tafel, von der nur eine Hälfte zur Darstellung gekommen ist. Rechts und links schliessen sich je drei Jünger an ihn an. Die beiden Gestalten, die links in zweiter Reihe erscheinen, mögen, falls sie nicht, wie ich glaube, ebenfalls Jünger sind, mit Garrucci als Diener gedeutet werden. Christus hält das Brod in der linken Hand, mit der rechten scheint er dasselbe zu segnen. Vor ihm steht der Kelch. Eine Inschrift in der Umrahmung des Bildchens lautet: CENA DNI. Offenbar ist hier der Zeitpunkt zur Darstellung gekommen, da Christus während des Mahles unter Danksagung das Brod nahm, um es den Jüngern mit den Worten zu reichen: »Nehmet, esset, das ist mein Leib« (Matth. XXVI, 26; Marc. XIV, 22; Luc. XXII, 19). Von der Ankündigung des Verrathes ist gänzlich abgesehen. Es ist die Einsetzung des Abendmahles, die hier in einer von den oben, Bd. XIV, 451 f., XV, 506 f. erörterten byzantinischen »rituellen« Communionsbildern gänzlich abweichenden Weise dargestellt ist. Die Miniatur hat im Wesentlichen den Charakter eines Geschichtsbildes, nur durch den Gegenstand in der oberen rechten Ecke, der kaum etwas anderes als eine Glocke bedeuten kann, dürfte das rituelle Element angedeutet sein.


Fig. 53. Aus dem Evangeliar Nr. 286 in Cambridge.

3) An dieser Stelle ist auch eine Miniatur (Fig. 54) aus dem 9. Jahrhundert zu besprechen, da sie offenbar ein in Italien etwa im 5. oder 6. Jahrhundert entstandenes Werk wiedergibt. Es ist eines der Bilder auf Bl. 197 in dem Evangeliar: Codex purpureus, Cimel. 2 der Münchener Staatsbibliothek. Wenn hier auch wahrscheinlich das Mahl zu Emaus gemeint ist [12]), so gehört das Bild doch hierher, da ihm offenbar der Gedanke der Stiftung des Abendmahls zu Grunde liegt. Der jugendliche, mit einem rothen Mantel über weissem Gewande in antiker Weise bekleidete Christus steht zwischen zwei weissgekleideten Jüngern hinter


Fig. 54. Aus dem Codex purpureus, Cim. 2., in München.

[12]) Vergl. meine ältere Abhandlung über »die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst«, Leipzig 1872, S. 27. Abbildung unseres Bildes und

einem Altar, auf welchem ein goldener Kelch und ein kreuzförmig verziertes goldenes Brod (oder eine Hostie) zu sehen sind. Die Rechte Christi zeigt den griechischen Segen- oder Redegestus. Die Stellungen, der Typus der Gestalten, die Gewänder mit ihren lila Streifen, alles steht der altchristlichen Kunst ganz nahe [13]), so dass eben ein älteres (etwa ravennatisches) Vorbild angenommen werden muss, bei welchem die Deutung auf die Stiftung des Abendmahles nicht etwa durch die Zweizahl der Jünger erschwert wird, da ja die abkürzende Darstellungsweise damals herrschte.

4) In eigenthümlichem Zusammenhange mit dem sinnbildlichen Charakter der altchristlichen Kunst steht das in Fig. 55 [14]) wiedergegebene, in Goldblech getriebene Relief eines Buchdeckels, der mit zahlreichen anderen kirchlichen Geräthen im Jahre 1880 entdeckt und zum grössten Theile von dem Cavaliere Giancarlo Rossi erworben wurde. Neuerdings hat Kraus [15]) die Echtheit des Rossi'schen Schatzes stark angezweifelt und Grisar [16]) hat in scharfsinniger Weise seine Auffassung, wonach es sich hier um eine dreiste Fälschung neuester Zeit handelt, zu begründen gesucht. Da die Frage aber, wie ich glaube, doch noch nicht endgültig

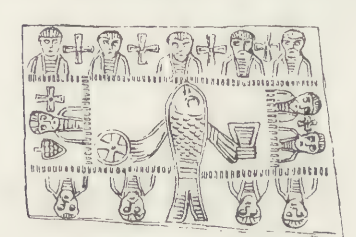


Fig. 55. Relief eines Buchdeckels im Besitze des Cavaliere Rossi.

---

noch drei anderer aus derselben Handschrift bei von Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften, 2. Aufl. I (1879), Taf. 12. Eine fernere Abbildung unseres Bildes bei Rohault de Fleury, L'Evangile, II, Pl. 95, Fig. 1.

[13]) Ich kann meinem Freunde Dr. Tikkanen nur zustimmen, wenn er in einem Briefe sich dahin ausspricht, dass wir für dieses Bild nur in der frühchristlichen Kunst Analogien finden, dass der Altar, die Gewänder (an den Mänteln finden sich sogar ähnliche Buchstabenzeichen wie in den altchristlichen Mosaiken), der Stil frühchristlich seien, dass auch die anderen Miniaturen der Handschrift denselben engen Zusammenhang mit der frühchristlichen Kunst bezeugen, wie denn z. B. die Anbetung der Könige vollständig nach altchristlichem Schema dargestellt sei; die Miniaturen hätten demnach eine doppelte Bedeutung: erstens als Copien frühchristlicher Compositionen und zweitens, weil sie das Zurückgreifen der karolingischen Kunst auf altchristliche Vorbilder in evidentester Weise bezeugten.

[14]) Nach der Abbildung auf Tav. VII des Atlas (Tavole XXV riproducenti il sacro tesoro Rossi, 2. ediz. Roma 1890) zu dem Werke: Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro appartenute ai primissimi secoli della chiesa pubblicati gia il 1. Gennaio 1888 pel faustissimo giorno del sacerdotale giubileo di Papa Leone XIII da Giancarlo Rossi, 2. edizione con aggiunta di tavole e ampliamento di dilucidazioni degli scrittori Rossi, di Carlo e de Vecchi Pieralice. Roma 1890.

[15]) Repert. XVIII (1895) S. 37.

[16]) Zeitschrift für katholische Theologie 1895, S. 306—331; dazu die Mittheilung im Repertorium XVIII, S. 77; H. Grisar S. J., Un prétendu trésor sacré des premiers siècles (le »tesoro sacro« du chev. Giancarlo Rossi à Rome). Étude archéologique. Rome 1895.

entschieden ist[17]), so lasse ich meine schon vor einiger Zeit niedergeschriebenen Bemerkungen stehen:

Die Symbolik des Fisches spielt in den Reliefs des Buchdeckels sowie auch bei anderen Stücken des Fundes eine grosse Rolle. Auf unserem Bilde hält der von den zwölf Aposteln umgebene Fisch (= Christus) mit der einen Flosse einen Kelch, mit der anderen das Abendmahlsbrod, eine seltsame Andeutung der Einsetzung des Abendmahles, die uns an die im 1. Capitel (Repert. Bd. XIII, S. 427 f.) erörterte eucharistische Bedeutung des Fisches in altchristlicher Zeit und insbesondere an jene Bilder in der Lucina-Krypte (Bd. XIII, S. 426 und Fig. 11) erinnert, auf denen der Fisch hinter oder unter einem Korbe mit Broden erscheint. Hatten wir es in jenen Katakombenbildern wahrscheinlich mit einer Anspielung auf die wunderbare Speisung mittelst weniger Fische und Brode und also mittelbar auch auf die Eucharistie zu thun, so ist hier die Andeutung des Abendmahles eine unmittelbare, handgreifliche. Auf die Eucharistie bezieht sich wohl auch ein anderes Relief desselben Buchdeckels, das uns an einem Tische drei Männer zeigt, die je ein mit einer Kreuzkerbe versehenes Brod und einen Kelch halten und von denen der mittlere geflügelt ist. Ohne Zweifel muss ferner die auf Tav. XIX, 2 des Rossi'schen Werkes abgebildete Darstellung auf einer Goldplatte als Abendmahl gedeutet werden, wo die Köpfe der Apostel im Kreise um ein Medaillon gereiht sind, auf welchem ein Fisch und eine Traube zu sehen sind.

Ueber die Entstehungszeit des Rossi'schen Schatzes gehen die Ansichten aus einander. Nach Giov. Batt. de Rossi's Meinung[18]) gehörte derselbe einem Bischof der Langobardenzeit. De Waal[19]) war geneigt ihn für ein Erzeugniss der karolingischen Kunst zu halten. Gian Carlo Rossi, sowie Di Carlo und de Vecchi Pieralice[20]) nehmen eine viel frühere Entstehungszeit, letzterer sogar das apostolische Zeitalter an. Fabio Gori tritt für die Mitte des 5. Jahrhunderts, Marucchi für eine spätere Zeit — nicht früher als das 7. Jahrhundert —, Barbier de Montault für das 9. Jahrhundert ein[21]).

---

[17]) Eine feste Ueberzeugung von der Echtheit oder Unechtheit des Rossischen Schatzes vermag ich schon deshalb mir nicht zu bilden, weil ich ihn nur aus den Abbildungen kenne. Die Fälschung als erwiesen anzusehen, fällt mir hauptsächlich desshalb schwer, weil ich mir von dem Fälscher keine rechte Vorstellung machen kann: offenbar besass er, seine Existenz vorausgesetzt, neben einer sehr genauen Kenntniss des sogen. langobardischen Stiles, die ihn nirgends aus der Rolle fallen liess, auch einen nicht geringen Einblick in die Symbolik der altchristlichen Kunst, der ihn doch wohl von der Darstellung so sehr von dem Ueblichen abweichender, Verdacht erregender Gegenstände hätte abhalten müssen.

[18]) Resoconto delle Conferenze dei cultori di archeologia cristiana in Roma del 1875 al 1887, p. 227: De Rossi's nachträgliche Anmerkung zu dem Berichte des P. Bruzza in der Sitzung vom 26. Febr. 1882.

[19]) Römische Quartalschrift, II. Jahrg. (1888) S. 148 f.

[20]) In dem in Anm. 14 genannten Werke.

[21]) Siehe J. Helbig in der Revue de l'art chrét., 5. série, T. IV, 1893, p. 89 f.; X. Barbier de Montault, ebenda 156, 520.

Wenn in dem Rossi'schen Werke für die sehr frühe Datirung der vorwiegend sinnbildliche Charakter der Bildwerke dieses Schatzes geltend gemacht wird, so ist darauf zu erwidern, dass gerade die auf die Spitze getriebene, ich möchte sagen zudringliche Symbolik, welche die meisten der Darstellungen kennzeichnet, für eine spätere Entstehungszeit spricht, welche in dieser Richtung nicht naiv empfand, sondern geflissentlich archaisirte. Der verzerrte Gedanke, den Fisch mit seinen Flossen Kelch und Hostie emporhalten zu lassen, wie der Priester diese Bestandtheile des Abendmahls handhabt, findet in der Katakombenkunst keine Analogie. Dazu kommt, dass die rohe, barbarische Formgebung der Bilder auf so kostbarem Geräthe vor dem 7. Jahrhundert in Italien nicht denkbar ist. Es sind doch wohl Erzeugnisse einer Kunst, welche eine Mischung italisch-altchristlicher mit nordischen Elementen aufweist, — der langobardischen Kunst zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert.

II. Abendmahlsbilder diesseits der Alpen bis gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts.

1. Ist hier das Abendmahl als Wandbild vor dem Jahre 1000 dargestellt worden?

Unter den wenigen aus dieser Epoche auf uns gekommenen Wandmalereien befindet sich das Abendmahl nicht. Auch in den metrischen Inschriften, welche für Wandbilder bestimmt waren, den sogenannten Tituli, sowie in den Nachrichten über die malerische Ausstattung der Kirchenwände wird es bis zum Ausgange des ersten Jahrtausends nicht erwähnt.

Erst in den Versen, welche der Abt Ekkehart IV. († 1036) für die wahrscheinlich nicht zur Ausführung gekommenen Wandbilder des Domes in Mainz gedichtet, kommt unser Gegenstand vor (siehe weiter unten). Da es aber nicht unmöglich ist, dass auch in einigen der früheren in Tituli oder Nachrichten nur kurz erwähnten Bilderreihen das Abendmahl sich befand, verweile ich ein wenig bei denselben.

Wie in Italien, so behandelten die Wandmalereien auch diesseits der Alpen nicht selten das alte und das neue Testament derart, dass die beiderseitigen Darstellungen in Beziehung zu einander gesetzt wurden. Solche typologische Beziehungen zwischen den beiden Testamenten sind uns in dem von der altchristlichen Kunst handelnden Theile dieser Arbeit schon wiederholt begegnet. Nun lässt sich einer der Wege feststellen, auf denen diese Auffassungsweise aus Italien in die nordischen Länder einwanderte. De Rossi hat in seiner Abhandlung »La Biblia pauperum e le sue origini antichissime« (Bull. d. arch. crist., Serie IV, anno V, 1887, p. 56—59) darauf hingewiesen, dass derartige typologische Beziehungen in Gemälden vorkamen, die Benedict, Abt von Weremouth und Jarrow, gegen Ende des 7. Jahrhunderts aus Rom nach England mitnahm. Es handelt sich hier um jene Bilder, die nach Beda's Bericht Benedict, da er zum fünften Mal die Reise nach Rom unternommen, zum Schmucke des von ihm in Jarrow gegründeten Klosters und der Paulskirche daselbst mitbrachte. Da sah man z. B. Isaak, wie er das Holz zu seinem

Opfer trägt, und daneben den das Kreuz tragenden Christus; ferner die von Moses erhöhte Schlange als Hinweis auf den am Kreuze erhöhten Menschensohn [22]). Ob unter diesen Bildern, die »bezüglich des Einklanges des alten und des neuen Testamentes mit höchster Einsicht angeordnet waren« [23]), auch das Abendmahl vorkam, lässt sich ebensowenig sagen, wie, ob es sich in jener von der vierten römischen Reise mitgebrachten Bilderreihe aus den Evangelien (imagines evangelicae historiae) befand, mit welcher Benedict die Südwand der Peterskirche in dem von ihm im Jahre 674 errichteten Kloster zu Weremouth schmückte, während er die Nordwand mit Bildern der Visionen der Apokalypse versah [24]). Auch noch an einer dritten Stelle kann das Abendmahl sich befunden haben, nämlich unter den Gemälden aus der Geschichte des Herrn (»dominicae historiae picturas«), die er von der fünften Reise mitbrachte, um mit ihnen die Muttergotteskirche des zuletzt genannten Klosters rings herum zu schmücken.

Haben wir es hier mit aus Italien eingeführten Tafelbildern zu thun, so wurde es auch in den Ländern diesseits der Alpen schon früh Sitte, die Kirchen mit unmittelbar auf die Wände gemalten Bildern auszustatten, die, wie bereits jene von Nilus († um 450) empfohlenen »Bilder aus dem alten und neuen Testament«, die Belehrung der Kirchenbesucher zum Zweck hatten und hierin durch die beigefügten Inschriften wesentlich unterstützt wurden [25]).

Aus der Zeit vor Karl dem Grossen kann keine durch Tituli vertretene Reihe von Wandbildern angeführt werden, in welcher sich vielleicht auch das Abendmahl befunden haben mochte: in der im Jahre 472 errichteten Martinsbasilika zu Tours waren, wie es scheint, von neutestamentlichen Gegenständen nur das Scherflein der Wittwe und »Christus im Seesturm auf dem Meere wandelnd und dem versinkenden Petrus die Hand reichend« dargestellt, wozu dann noch ein auf die Kirche Christi bezügliches Bild (vielleicht eine Art Architekturbild) kommt [26]). In der alten Kathedrale zu Tours, der von Gregor

---

[22]) Venerabilis Bedae, anglosaxonis presbyteri opera omnia. T. V. Migne, Patrol. lat. XCIV, p. 720; The complete works of venerable Bede, ed. by Giles, London 1843, Bd. IV, 374. — Vergl. Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis zum 11. Jahrhundert. Leipzig 1892, S. 57.

[23]) »imagines .... de concordia veteris et novi testamenti summa ratione compositas.«

[24]) Migne, a. a. O. p. 718. — The compl. works of Bede, IV, 368.

[25]) Den oben (Repertorium, Bd. XIV, 176) von mir angeführten Stellen alter Kirchenlehrer über den lehrhaften Zweck der Kirchenbilder sei hier die Erörterung hinzugefügt, welche Beda der Mittheilung über die Anbringung der Bilder aus den Evangelien und aus der Apokalypse in der Peterskirche zu Weremouth folgen lässt: »Quatenus intrantes ecclesiam omnes etiam litterarum ignari, quaquaversum intenderent, vel semper amabilem Christi sanctorumque ejus, quamvis in imagine, contemplarentur aspectum; vel dominicae incarnationis gratiam vigilantiore mente recolerent; vel extremi discrimen examinis, quasi coram oculis habentes, districtius seipsi examinare meminissent.«

[26]) Vergl. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen

von Tours nach einer Feuersbrunst wieder hergestellten Ecclesia urbis Turonicae, in welcher Martin die Bischofsweihe empfangen hatte, waren, wie das die Tituli des Venantius Fortunatus ergeben, die Wände mit Bildern aus der Legende des hl. Martin geschmückt [27]).

Etwas günstiger liegen für unsere Frage die Verhältnisse in der karolingischen Zeit. Die Tituli Alcuin's bieten allerdings nichts; denn wenn selbst jene 16 einzeiligen Tituli, die sich in seinen Werken und zum Theil auch als Unterschriften der entsprechenden Miniaturen der Bamberger Alcuin-Bibel finden, vielleicht auch beim Wandschmuck einer Kirche benutzt worden sind, so kommen sie hier doch nicht in Betracht, da sie ausschliesslich alttestamentliche Bilder betreffen. Allerdings hat Alcuin auch vier neutestamentliche Inschriften, wahrscheinlich für eine Kirche, verfasst; dieselben beziehen sich aber nur auf die Geburt, die Auferstehung, die Kreuzigung und die Himmelfahrt Christi, und es lässt sich nicht sagen, ob sie für Tafel- oder Wandbilder bestimmt waren [28]). Auf das Apsisbild einer Kirche nimmt wahrscheinlich der Titulus des Alcuin Bezug, in welchem der auf dem Firmament thronende, von Cherubim und Seraphim umgebene Christus und daneben die fünf klugen Jungfrauen mit ihren brennenden Lampen erwähnt werden [29]).

Die vier Tituli des Bischofs Bernowin, welche sich auf Wandbilder in einer unter Beihülfe Karls des Grossen errichteten Kirche bezogen, schildern die Verkündigung, die Geburt, die Kreuzigung und die Himmelfahrt Christi [30]).

Wiederholt hat Hrabanus Maurus in Fulda Verse auf Bilder des gekreuzigten und auferstandenen Christus gedichtet [31]). Ob der Titulus desselben Dichters:

»Gratia clave aperit, quae clausa prophetia condit,
Quae lex significat et quae hagiographa figurat,«

der unter der Ueberschrift: »in eadem capella (S. Mauri) de figuris« auf uns gekommen ist, und, wie Springer [32]) treffend bemerkt, eine typologische Anordnung der Bilder andeutet, sich auf Wandbilder bezieht, unter denen vielleicht auch das Abendmahl sammt einer der darauf bezogenen alttestamentlichen Scenen sich befand, lässt sich nicht sagen.

---

des frühen Mittelalters, in den Sitzungsberichten der phil.-hist. Classe der Wiener Akad. der Wiss., Bd. 123 (1891), S. 80 f. — Steinmann, Tituli, 83 f.

[27]) Vergl. v. Schlosser, Beiträge, S. 85 f. — Steinmann a. a. O. S. 91 f.

[28]) Dümmler, Poetarum latinorum medii aevi tom. I, p. 346, Nr. 117. — Steinmann, 99—101.

[29]) Dümmler, S. 330, Nr. 103. — Springer, Die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert, in den Bildern aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl., 137.

[30]) Dümmler, I, S. 413. — F. F. Leitschuh, Geschichte der karol. Malerei. Berlin 1894. S. 57.

[31]) Springer a. a. O. S. 138. — Dümmler, II, S. 220.

[32]) Springer a. a. O. S. 155, Anm. 13. — Vergl. auch v. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karol. Kunst (Quellenschriften zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Neue Folge, Bd. II), S. 323.

Mit dem von Pseudo-Turpin erwähnten Cyclus alt- und neutestamentlicher Bilder, mit welchem Karl der Grosse angeblich das Münster in Aachen ausschmücken liess, ist nichts anzufangen, da die Quelle eine ganz unzuverlässige ist und der Verfasser, wie Janitschek [33]) es wahrscheinlich gemacht hat, hier einfach die Nachrichten Einhart's über die Palastcapelle zu Aachen und die des Ermoldus Nigellus über die Palastcapelle in Ingelheim zusammengeworfen hat.

Was die wahrscheinlich erst unter Ludwig dem Frommen [34]), jedenfalls aber vor 826 entstandenen Wandbilder in der Ingelheimer Capelle betrifft, deren Beschreibung wir eben dem Nigellus verdanken [35]), so waren dort zahlreiche Scenen aus dem alten und dem neuen Testament zu sehen. Nigellus nennt das Abendmahl nicht. Vielleicht war es trotzdem zwischen der von ihm erwähnten »Vertreibung der Dämonen« und dem Verrathe des Judas dargestellt [36]); doch dürfte es nicht gerade wahrscheinlich sein, da man den Eindruck hat, dass der Verfasser die von ihm gesehenen Bilder recht ausführlich aufzählt.

Zu den bedeutendsten Tituli der karolingischen Zeit gehören die Inschriften Walafried Strabo's, »de Evangelio ad picturam« [37]), die sich nach von Schlosser's Annahme auf Wandbilder in der 830 von Gozbert begonnenen Gallusbasilika in St. Gallen beziehen [38]). Bilder aus dem alten Testament werden nicht erwähnt. 10 Tituli behandeln die Kindheit Jesu, 20 andere hauptsächlich die Wunder Christi, fernere 10 die Passion und 2 das jüngste Gericht (an der Westwand). Steinmann [39]) schlägt nachstehende Vertheilung der Inschriften auf den Chor und das Langhaus vor:

Rechte Wand des Chores: 10 Wundergeschichten,
Rechte Wand des Langhauses: 10 Wundergeschichten,
Linke Wand des Chores: 10 Kindheitsgeschichten,
Linke Wand des Langhauses: 10 Passionsgeschichten,

und nimmt somit an, dass keine Inschriften verloren gegangen sind, während bei den früheren, auf Grund der Angaben bei Walafried Strabo gemachten Versuchen, die Inschriften auf die Wände zu vertheilen, wobei die 10 Kindheitsgeschichten an der rechten Chorwand, die 20 Wundergeschichten an der rechten Langhauswand (vom Ostchor aus) und die 10 Passionsgeschichten an

---

[33]) Geschichte der deutschen Malerei, S. 20, Anm. *.

[34]) Janitschek, Zwei Studien zur Geschichte der karol. Malerei. Strassburger Festgruss an A. Springer, S. 22—24.

[35]) De laude Hludovici, Dümmler, II, S. 64 u. 65. — v. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karol. Kunst, S. 321, Nr. 925.

[36]) Die Beschreibung des Nigellus »stammt aus der Zeit seiner Verbannung und ist also, ferne von den Gemälden, aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben«. F. F. Leitschuh, Geschichte der karol. Malerei, S. 363.

[37]) Dümmler, II, S. 480, Nr. 7. — v. Schlosser, Schriftquellen, S. 326, Nr. 931. — Leitschuh a. a. O. S. 65 f.

[38]) v. Schlosser, Beiträge, S. 139*. Schriftquellen, S. 329*.

[39]) a. a. O. S. 105 f.

der linken Langhauswand angenommen wurden, aus Gründen der Symmetrie an das Fehlen von 10 Passionsbildern an der linken Langhauswand und doch wohl von ebensovielen Bildern an der linken Chorwand gedacht werden musste, welch letztere den 10 Bildern aus der Kindheit Jesu entsprächen. Die Steinmann'sche Annahme ist nicht überzeugend, da es nicht wahrscheinlich ist, dass die Wände des Chores ebensoviele Bilder enthielten als die Langhauswände und dass die Wundergeschichten auf Chor und Langhaus vertheilt waren, also nicht eine fortlaufende Reihe an einer und derselben Wand bildeten. Auch scheint mir der Versuch nicht gelungen zu sein, die Worte: »Hi versus in dextro pariete chori«, welche bei Walafried Strabo der Aufzählung der Bilder aus der Kindheitsgeschichte folgen, auch schon auf die Wundergeschichten zu beziehen, die mit den Worten: »isti vero in dextro pariete stationis populi« eingeleitet werden. Befanden sich aber die letzteren, 20 an der Zahl, wie ich es für wahrscheinlich halte, an der rechten Langhauswand, so werden ihnen gegenüber, an der linken Langhauswand, auch ebensoviele Passionsbilder gemalt oder mindestens beabsichtigt gewesen sein, wie ja auch in S. Apollinare nuovo zu Ravenna die Wundergeschichten an der rechten und die Passionsscenen an der linken Langhauswand (rechts und links von der Apsis aus verstanden) in ihrer Zahl (13) übereinstimmen. Dass die 10 unter der Ueberschrift: »Passio domini in sinistro pariete stationis populi« mitgetheilten Tituli nicht den vollen Bestand der Bilder an dieser Wand wiedergeben, darauf deutet wohl auch der Umstand, dass die aufgeführten Gegenstände: »1) Die Juden wollen Christus steinigen, 2) Lazarus, 3) Magdalena salbt Jesus, 4) Einzug in Jerusalem, 5) Jesus weint über Jerusalem, 6) Reinigung des Tempels, 7) Verfluchung des Feigenbaums, 8) Gleichniss vom Weinberge, 9) Aussendung der Jünger, 10) Judas empfängt die Silberlinge« jene Ueberschrift »Passio« nicht rechtfertigen würden, wenn sie nicht durch Bilder des wirklichen Leidens Jesu, wie: Christus in Gethsemane, den Judaskuss, Christus vor dem Hohenpriester, vor Pilatus u. s. w., Bilder, die bereits in S. Apollinare nuovo zu Ravenna vorhanden sind, ergänzt gewesen wären. Sehr wahrscheinlich ist es, dass unter diesen fehlenden Darstellungen sich auch das Abendmahl befand, mit welchem in S. Apollinare nuovo die Reihe der Passionsbilder beginnt. Ob Walafried's Verse fragmentirt auf uns gekommen sind, ob die Ausmalung der Kirche nicht fertig geworden war, lässt sich nicht sagen [40]).

In den von Sedulius Scottus herrührenden Tituli zu einem Cyclus neutestamentlicher Bilder, der vielleicht das Oberstockwerk der von Bischof Hartgar I. (841—855) erbauten Lütticher Bischofspfalz schmückte, findet sich das Abendmahl nicht. Die 16 Tituli beziehen sich auf Vorgänge aus der Kindheit Jesu und die ersten Wunder; sie schliessen mit der Berufung der ersten Jünger [41]).

Auffallend ist es, dass in den Tituli aus der karolingischen Zeit, die auf Refectoriumsbilder Bezug nehmen, wohl mehrere der schon in altchristlicher

---

[40]) Vergl. v. Schlosser, Beiträge, Anm. 2 zu S. 139.

[41]) v. Schlosser, Beiträge, S. 101. 102. — Steinmann, 111.

Zeit mit dem Abendmahl in sinnbildlichen Zusammenhang gebrachten Darstellungen, so die Mannaspeisung, das Quellwunder, die Speisung der Zehntausend und die Hochzeit zu Kana sich finden, nicht aber das Abendmahl selbst[42]).

Auch im 10. Jahrhundert lässt sich diesseits der Alpen das Abendmahl als Wandbild nicht nachweisen. Ob es sich unter den vermuthlich von Reichenauer[43]) Künstlern geschaffenen Malereien aus dem neuen Testament befand, welche die rechte Wand des Mittelschiffes der in den Jahren 983—992 von Gebhard II., Bischof von Constanz, erbauten Kirche von Petershausen schmückten, während alttestamentliche Bilder an der linken zu sehen waren, ist gänzlich unbestimmt, da die betreffende Notiz im Chron. Petershus.[44]) über die Gegenstände der Darstellung nichts aussagt.

Was die Wandbilder in der Klosterkirche zu Benedictbeuren betrifft, so sind in dem merkwürdigen, aus dem 11. oder 12. Jahrhundert auf uns gekommenen Verzeichniss[45]) nur die Himmelfahrt Christi in der Apsis und, abgesehen von den Bildern verschiedener Heiliger, 9 Scenen aus der Kindheit Jesu von der Verkündigung bis zu dem zwölfjährigen, unter den Lehrern sitzenden Christus bezeugt.

Das erste in einer Schriftquelle erwähnte, jedoch wohl nicht zur Ausführung gekommene Wandbild diesseits der Alpen, das das Abendmahl Christi zum Gegenstande hatte, befindet sich, wie bereits oben angedeutet wurde, unter den Malereien aus der biblischen Geschichte von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, mit denen der Erzbischof Aribo von Mainz (1021—1031) den Dom dieser Stadt zu schmücken gedachte. Dieses erfahren wir aus den erklärenden Inschriften, welche Ekkehart IV., Mönch von St. Gallen, seit 1022 oder 1023 Domscholaster in Mainz, im Auftrage Aribo's für diesen Zweck dichtete. Da heisst es[46]):

---

[42]) Alcuini carm., 105, 4; 103, 5 bei Schlosser, Schriftquellen, S. 318, Nr. 913 u. 914; Poet. lat. II, 428, Nr. 8: Versiculus ante refectorium, bei v. Schlosser, S. 319, Nr. 915. Vergl. auch die Anm.* zu der letzteren Stelle.

[43]) Kraus, Kunstdenkmäler Badens, I, 236.

[44]) »Muri quoque basilicae erant ex omni parte pulcherrime depicti, ex sinistra parte habentes materiam de veteri, a dextro autem de novo testamento«. — Mone, Quellensammlung der badischen Landesgeschichte, I, 123. — Ussermann, Germ. sacra, Prodromus, I, 307, beigebracht von Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste in Deutschland, I, 294, Anm. b. — Springer, Die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert, in den Bildern aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl., Bd. I, S. 140. — Steinmann, 112. — Kraus a. a. O.

[45]) Beigebracht von Fiorillo a. a. O. I, 178 aus Pez, Thesaurus anecdot., T. III, P. III, p. 614, § 12, und Meichelbeck, Chron. Benedictobur., p. 96. Das 740 gegründete Coenobium war schon um die Mitte des 8. Jahrhunderts mit kirchlichen Malereien ausgestattet, Chron. Benedictob. ad a. 740 in Mon. Boica VII, 17; bei v. Schlosser, Beiträge, 103. Ob es sich in dem oben genannten Verzeichniss um diese ältesten Malereien handelt, lässt sich nicht sagen.

[46]) Ekkeharti IV. Sangallensis versus ad picturas domus domini Mogontine. Aus dem Codex Sangallensis 393 mit Ekkehart's eigenen Glossen herausgegeben

Hic sedet ad caenam dominus dulcedine plenam
Semper in hunc morem carnem sacrat atque cruorem. (Glosse: ad missas)
En post buccellam — felix qui praecavet illam! —
Vae sibi quod natus! Judas crepit illaqueatus. (Glosse: insatanatus).

Wahrscheinlich sollte hier, in Verbindung mit der Einsetzung des Abendmahls, in Anlehnung an den Text des 4. Evangeliums dargestellt werden, wie Judas während des Mahles den Bissen von Christus empfangen hat und der Teufel in ihn fährt. Die Stelle: »Judas crepit illaqueatus« (in der eigenhändigen Glosse Ekkehart's zu dem letzteren Worte heisst es: insatanatus) lässt zuerst den Gedanken aufkommen, es möchte hier neben dem Abendmahle und der Ankündigung des Verrathes auch noch die Darstellung des Selbstmordes des Judas beabsichtigt gewesen sein. Ohne Zweifel war aber letztere Scene, wenn überhaupt, so für eine spätere Stelle in Aussicht genommen, da in der Fortsetzung der Bilderfolge Judas noch einmal lebend vorkommen sollte, nämlich dort, wo er seinen Meister durch den Kuss verräth (Vers 772—775). Die Worte »Judas crepit illaqueatus« sind offenbar als Auszug aus der betreffenden Stelle in dem liber benedictionum, jener Jugenddichtung Ekkehart's, welche er in der St. Gallener Handschrift den Bilderbeschreibungen für den Dom zu Mainz voransetzte, in den Abendmahls-Titulus geflossen, wie ja solche Herübernahmen aus dieser Dichtung an vielen Stellen der Versus ad picturas beobachtet worden sind[47]). Im liber benedictionum heisst es (p. 69):

Sumpta buccella Judam Satan intrat in illa,
Discrepuit medius Satanem per viscera fusus[48]).

Unter den alttestamentlichen Bildern für den Mainzer Dom war auch das Opfer Melchisedek's als Hinweis auf das Abendmahl in Aussicht genommen. In V. 113 f. heisst es:

Spes regis justi flagrans in tempora Christi
Pane deum donat, prognostica vina coronat.

Die Glosse dazu lautet: praesagus futurae missae.

---

2. Das Abendmahl in Bilderhandschriften.

a) In Sacramentarien.

Die Sacramentarien, jene liturgischen Bücher der alten Kirche, welche die gottesdienstlichen Regeln und Formeln, insbesondere die vom Priester zu

---

und erläutert von Dr. Jos. Kieffer. Programm des grossherz. Gymnasiums zu Mainz, Schuljahr 1880—81, S. 20, V. 754 f. Der Ueberschrift der Tituli sind die Worte hinzugefügt: »Eligantur (sc. versus) qui picturis conveniant«.

[47]) Kieffer a. a. O. S. 3: »Nicht wenige Verse aus dem im Codex vorangehenden liber benedictionum sind wörtlich oder wenig verändert in unseren Inschriftenkreis herübergenommen worden.« — Vergl. auch Dümmler, Ekkehart IV. von St. Gallen, in der Zeitschrift für deutsches Alterthum, herausgegeben von M. Haupt, Bd. XIV, 16.

[48]) Apostelgeschichte I, 18 .... et suspensus crepuit medius, et diffusa sunt omnia viscera ejus.

sprechenden Messgebete enthalten, waren eben dieser letzteren wegen besonders dazu geeignet, mit Bildern ausgestattet zu werden, die sich auf die Eucharistie beziehen. So stossen wir denn hier wiederholt auf Darstellungen des Abendmahles Christi oder auch auf sinnbildliche Andeutungen der Eucharistie oder endlich auf Darstellungen liturgischer Handlungen bei der Feier der Messe.

α) Abendmahlsbilder geschichtlichen Charakters.

Folgende Abendmahlsbilder in Sacramentarien der karolingisch-ottonischen Zeit sind mir bekannt geworden:

1) Das Bild auf Bl. 8b des um das Jahr 845 im Auftrage des Raginold, Abtes von St. Martin in Mauresmünster, höchst wahrscheinlich in Tours angefertigten Sacramentariums, welches in der Seminarbibliothek zu Autun unter Nr. 19 aufbewahrt wird (Fig. 56 [49]). Das Abendmahl ist, wie auch die Geburt und die Taufe Christi, im Beginn der Praefatio in antikem Gemmenstil innerhalb eines grünen Kreises mit Gold auf das Pergament aufgetragen. Die Hauptstriche des Umrisses sind mit Zinnober gezogen. Hinter einem doch wohl kreisrund gedachten, in der Verkürzung oval erscheinenden Tische, der die Inschrift: CENA DN̄I trägt, sehen wir Christus inmitten der zwölf Jünger. Dem ersten der



Fig. 56. Aus dem Sacramentar zu Autun.

sechs Apostel rechts reicht er den grossen Kelch, nach welchem der Apostel beide Hände ausstreckt, dem ersten der Jünger auf der anderen Seite reicht er das Brod, wie es scheint, in der Form einer grossen Hostie. Hier ist also das Nacheinander des Brod- und Kelchreichens, wie es in den Evangelien erzählt wird, bereits zu Gunsten der Andeutung der liturgischen Feier der Communion aufgegeben, auf welche wohl auch die neben dem Fisch, einem Trinkgefäss, einem Messer und einer Hostie auf dem Tische liegenden

---

[49]) Nach Delisle, Le sacramentaire d'Autun, in der Gazette archéolog. IX (1884), Pl. 23 (Text p. 153 f.). — Vergl. Janitschek, Geschichte der Malerei, 42, 43; v. Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, S. 24; A. Springer, Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters, in den Abhandlungen der philolog.-hist. Cl. der K. Sächs. Ges. d. Wiss., Bd. XI. Leipzig, 1889, S. 349 [13.] — Ich hatte die Miniatur bereits in meiner Abhandlung über die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst, 1872, S. 32, auf Grund der Abbildung bei Pitra, Spicilegium Solesmense, Bd. III, T. III, Nr. 2 (Text S. 578, Nr. 120) besprochen.

zwei grossen Löffel hinweisen[50]). Auch in der Umschrift: CVM PROPRIIS XPS CAENAM SACRAVIT ALVMNIS klingt das liturgische Element an. Ein Vergleich mit der Miniatur im Evangeliar zu Cambridge (S. 339, Fig. 53) zeigt inhaltlich eine nahe Verwandtschaft der beiden Darstellungen, nur dass dem älteren Bilde die so starke Betonung des liturgischen Momentes in der Handlung Christi abgeht.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Bilde in Autun ist

2) eine Miniatur in dem zu Metz wahrscheinlich für den Bischof Drogo († 855), natürlichen Sohn Karls des Grossen, gefertigten Sacramentarium in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 9428). Hier finden wir innerhalb des Buchstaben D, mit welchem das Gebet am Gründonnerstage: »Deus a quo et Judas reatus sui poenam — sumpsit« beginnt[51]), die in Fig. 57[52]) abgebildete Darstellung. Der links an dem ovalen, vielleicht kreisrund gedachten Tische sitzende Christus reicht mit weit vorgestreckter Hand dem ihm rechts gegenüber sitzenden Judas einen Bissen. Der Verräther greift mit der Rechten danach, während er mit der Linken eine Schüssel fasst. Zwischen diesen beiden Gestalten sind an der Rückseite der Tafel acht fernere Apostel so angeordnet, dass sie meist nach Christus hin gewendet sind. Offenbar ist dieser Darstellung der Ankündigung des Verrathes der Text des 4. Evangeliums XIII, 26 zu Grunde gelegt: »Jesus antwortete: Der ist es, dem ich den Bissen, nachdem ich ihn eingetaucht, gebe. Und er taucht den Bissen ein und gibt ihn dem Judas, Simon's Sohn, Ischarioth.« Darin, dass Judas, nach dem Bissen in Christi Hand greifend, zu gleicher Zeit eine Schüssel fasst, sehe ich eine Einwirkung der im 2. Capitel dieser Abhandlung, Repert. XIV, 195 f., XV, 361 f. besprochenen byzantinischen Darstellungsweise, welche vom Matthäustexte ausging, wie auch die Anordnung der Gestalt Christi als der äussersten an der



Fig. 57. Aus dem Drogo-Sacramentar.

[50]) Vergl. den Artikel »Löffel« von Kraus in dessen Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer, II, 340 f.

[51]) Vergl. A. Springer, Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters, S. 352 (16).

[52]) Nach Bastard, Peintures et ornements des manuscrits. Vergl. ferner zu dieser Handschrift: Delisle, Mémoire sur d'anciens sacramentaires, in den Mémoires de l'Institut national de France, Académie des inscriptions et belles-lettres, T. 32 (1886), p. 102. — Rapports de M. le comte A. de Bastard, im Bull. du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France, T. IV, p. 487—488; 860—870. — Cahier in »Nouveaux mélanges d'archéologie: ivoires, miniatures, émaux,« p. 114 bis 139. — Labarte, Histoire des arts industriels, III (1865), 114. — Rohault de Fleury, La Messe, I, pl. V, VI. — Springer a. a. O. S. 351 f. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 33, 34. — Kraus, Kunst und Alterth. in Elsass-Lothringen, III, 577 f.

linken Seite des Tisches und die Nichtabsonderung des Judas einer solchen Einwirkung zuzuschreiben sein dürfte. Auf Einflüsse aus dem Osten weist ja auch manches andere in unserer Handschrift, so das Bild mit den drei Marien am Grabe und die Darstellung des Tetramorph [53]).

3) Das aus Fulda stammende Sacramentar der Universitätsbibliothek zu Göttingen (10. Jahrhundert), Cod. M. S. theol. 231 [54]) hat auf Bl. 58 b die in Fig. 58 nach dem Original abgebildete Darstellung. Wie dem Abendmahlsbilde im Sacramentar des Drogo, so liegt auch diesem der Johannestext zu Grunde, nur dass hier Judas, dem allein der Nimbus fehlt, nicht an der Spitze der Apostel sitzt, sondern auf Jesus zugeschritten ist, um aus seiner Hand den



Fig. 58. Aus dem Sacramentar in Göttingen.

Bissen zu empfangen. Johannes neigt sich auf den Wink des neben ihm sitzenden Petrus hin mit der Frage: »Herr, wer ist es?« Christus zu, dessen erhobene Linke wohl die Antwort begleitet: »Der ist es, dem ich den eingetauchten Bissen gebe.« Eigenthümlicher Weise fehlt der zwölfte Apostel. Rechts schliesst sich an dieses Bild die Darstellung der Fusswaschung an. Unterhalb der beiden, die Breite des Blattes füllenden Bilder beginnt dasselbe Gründonnerstagsgebet, dem wir in Drogo's Sacramentar begegneten: Deus a quo et Judas reatus sui poenam . . . sumpsit.

---

[53]) Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 33. — O. Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim. Altenburg 1894, S. 35.

[54]) In den Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst, Repertor. XIII (1890), S. 130, hat Clemen auf die kunstgeschichtliche und liturgische Bedeutung dieser vortrefflich erhaltenen Handschrift hingewiesen. Ich durfte dieselbe in der Handschriften-Abtheilung der Berliner Königl. Bibliothek, wohin sie auf meine Bitte von der Göttinger Bibliothek gütigst geschickt wurde, eingehend studieren. Seitdem hat Beissel in der Zeitschrift für christl. Kunst, VII (1894), 65 ff. eingehend von der Handschrift gehandelt.

4) Ein aus der Dombibliothek zu Bamberg in die königliche Bibliothek daselbst übergegangenes Sacramentar oder Missale (A. II, 52) aus dem Ende des 10. oder dem Anfange des 11. Jahrhunderts [55]) enthält auf Bl. 60 a folgende Darstellung: Links an einem rechts und links sich zuspitzenden ovalen, wohl kreisrund gedachten Tische, von welchem eine Decke in breiten Falten herabhängt und auf welchem eine Schüssel mit einem Fische, ein Kelch, Messer u. s. w. zu sehen sind, sitzt bedeutend erhöht, die mit Sandalen versehenen Füsse auf zwei Schemel stützend, der, wie auch in den anderen Miniaturen dieser Handschrift stets, jugendliche, bartlose Christus. An der Rückseite der Tafel sieht man zehn Apostel, ein elfter, ohne Zweifel Petrus, sitzt vor dem rechten Ende des Tisches. Judas (mit schwarzem Schnurrbart) schreitet vor dem Tische auf Christus zu, um mit beiden Händen aus dessen ihm entgegengestreckten Rechten den Bissen zu empfangen. Nur dem Verräther fehlt der Nimbus. Die Schilderung des Vorganges ist — wie auch in den übrigen Bildern dieser Handschrift — eine sehr lebendige. Einige Jünger blicken gespannt auf Christus hin, der mit der Linken seine Rede begleitet, andere auf den feurig gestikulirenden Petrus. Mit byzantinischen Abendmahlsbildern hat unsere Miniatur die Anordnung Christi links und Petri rechts an der Tafel gemein. Stilistisch findet sich keinerlei Anklang an die byzantinische Kunst. Vielmehr erinnerten mich Typen und kurze Proportionen der Gestalten an das Evangeliar des Corpus-Christi-College in Cambridge und also an die altchristliche Kunst. Auch ist »die Malerei reine Wasserfarbentechnik ohne jede Beimischung harzhaltiger Substanzen« [56]). Mit dem Abendmahlsbilde im Göttinger Sacramentar hat die Miniatur die geflissentliche Isolirung des Verräthers und die besondere Kennzeichnung desselben durch das Fehlen des Nimbus gemein, Eigenthümlichkeiten, die wir fortan in der Regel auf abendländischen Bildern antreffen werden.

Im Verlauf des bei dem Bilde beginnenden Gebetes: »Respice Dn̄e super hanc familiam tuam, pro qua Dn̄s nr̄ IH̄C XP̄C non dubitavit manibus tradi nocentium et crucis subire tormentum . . .« finden sich (Bl. 61 b) wieder die Worte: »DS̄ a quo et Judas reatus sui poenam . . . sumpsit«.

5) In einem zweiten, im Anfange des 11. Jahrhunderts entstandenen Sacramentar oder Missale der königlichen Bibliothek zu Bamberg (Ed. V, 4 [57]), welches wohl von jenem Marcus, Caplan des Kaisers Heinrich's II., geschrieben ward, der 1020 das Psalterium in Kassel (Bibl. Ms. theol. 4°. Nr. 15) fertigte, sieht man auf Bl. 42 a den bartlosen Christus hinter einem halbkreisförmigen Tische inmitten der zwölf Apostel, welche, je sechs, längs der Rundung der Tafel sitzen. An der geradlinigen Vorderseite der grünen Tafel hängt ein faltenreiches weisses Tischtuch herab. Christus hat mit der auf dem Tische

[55]) Friedr. Leitschuh, Führer durch die K. Bibliothek zu Bamberg, 1878, S. 24; 2. Aufl. 1889, S. 95 f. Zur Entstehung unter Heinrich II. vergl. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 80, Anm. **.

[56]) Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 80.

[57]) Leitschuh, Führer, S. 29, 2. Aufl. S. 99: Sacramentarium S. Gregorii s. Missale Bambergense. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 79.

ruhenden Rechten ein Stück Brod ergriffen, die Linke mit erhobenem Zeigefinger hält er vor der Brust empor. Vor ihm steht ein Kelch mit rothem Wein; aus zwei anderen ähnlichen Gefässen ragt ein weisser, rundlicher Gegenstand (doch wohl die Hostie) hervor. Die meist bartlosen Apostel greifen theils nach Brod, Messer, Becher, theils erheben sie staunend oder redend die Hand. Wir haben es mit der Einsetzung des Abendmahles zu thun.

Aus dem Texte des folgenden Blattes (43) sei hervorgehoben, dass ausser Gebet und Predigt die Lesung der Einsetzung des Abendmahles nach 1. Corinther XI, 20 f. »Convenientibus vobis in unum etc.« und von Joh. XIII. »Ante diem festum etc.« vorgeschrieben wird.

β) Sinnbildliche Andeutungen der Eucharistie.

αα) Die alttestamentlichen Opfer.

Wiederholt findet sich in den Sacramentarien die Darstellung der Opfer Abel's, Abraham's und Melchisedek's, von denen als Hinweisen auf die Eucharistie ich aus Anlass der betreffenden ravennatischen Mosaiken im Repertorium XIV, 459 f. gehandelt habe (s. a. Repert. XIII, 368, Anm. 10).

In dem Sacramentar des Drogo sind die drei alttestamentlichen Opferbilder in der Weise in den mit Pflanzenwerk reich verzierten Buchstaben T, mit welchem der Messcanon »Te igitur« beginnt, hineingearbeitet, dass am linken Ende des Querarmes der jugendliche Abel sein Lamm, am rechten der bärtige Abraham den Widder, der statt des Isaak geopfert ward, emporhält, innerhalb der Kreuzung der beiden Arme des T aber Melchisedek betend vor einem Altar steht, auf welchem Brod und Kelch zu sehen sind. In der Mitte über dem T ragt die Hand Gottes aus einer Wolke hervor[58]).

In dem Göttinger Sacramentar nehmen die drei alttestamentlichen Opferbilder den obersten Theil der die ganze Rückseite von Bl. 1 füllenden Bemalung ein. Auch hier hält an erster Stelle (links) der jugendliche Abel das Lamm empor. In der Mitte sieht man Isaak mit gebundenen Händen und Füssen auf einem Altar, Abraham mit einem grossen Messer in der Rechten steht daneben. Ueber dieser Gruppe die Hand Gottes. Zwischen Abraham und Abel liegt der Widder. Rechts hält Melchisedek mit gewandbedeckten Händen weisse Brode und einen goldenen Kelch empor. Der hier illustrirte Text findet sich erst auf Bl. 4a. Es ist jene Stelle des Messgebetes, in welcher es in Bezug auf die consecrirten Gestalten des Brodes und des Weines heisst: »supra quae propitio ac sereno vultu respicere digneris, et accepta habere, sicuti accepta habere dignatus es munera pueri tui justi Abel et sacrificium patriarchae nostri Abrahae, et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech sanctum sacrificium immaculatam hostiam«[59]).

Im Bamberger Sacramentar A. II, 52 schmücken die drei Opfer die

---

[58]) Abbild. bei Bastard, Peint. et orn. — Cahier, a. a. O. S. 115. — Springer, Der Bilderschmuck i. d. Sacram. 355 (19), wo auch von dem Zusammenhange des T als Anfangsbuchstaben des Mess-Kanons mit der Idee und Gestalt des Kreuzes, an welchem Christus litt, gehandelt wird.

[59]) Vergl. Repert. XIII, 368, Anm. 10.

Vorderseite von Bl. 13. In der oberen Hälfte erheben Abel und Melchisedek in ähnlicher Weise wie in dem entsprechenden Mosaikbilde in S. Vitale zu Ravenna (Repert. XIV, 459, Fig. 29) ihre Opfer nach der zwischen ihnen herabragenden Hand Gottes hin, in der unteren Hälfte steht Abraham mit dem Messer in der Hand, zur Opferung Isaak's bereit, da[60]).

ββ) Die Kirche als Spenderin des Abendmahles.

Mehrere Mal kommen in den Sacramentarien Bilder vor, in denen die Kirche als Spenderin des Abendmahles gefeiert wird.

Im Sacramentar des Drogo fängt eine Personification der Kirche, die in der Linken eine Fahne hält, mit dem Kelche in ihrer Rechten das der Seitenwunde des gekreuzigten Christus entströmende Blut auf[61]), welches nach dem Ausspruche des Hrabanus Maurus aus dem Jahre 819: »Nemo intrat in ecclesiam nisi per sacramentum remissionis peccatorum, quod e Christi latere aperto manavit«[62]) damals als das Sacrament selbst aufgefasst wurde.

In einem der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zugeschriebenen Missale der Bibliothek zu Laon (Nr. 382) sehen wir statt der Personification der Kirche einen neben einem Altar stehenden Priester das Blut aus der Seitenwunde

---

[60]) Beiläufig sei bemerkt, dass die Opfer Abraham's und Melchisedek's sich auch in Prudentius-Handschriften finden und zwar, wie R. Stettiner in seinem soeben erschienenen gediegenen Buche »Die illustrirten Prudentius-Handschriften«, Berlin 1895, S. 228 f. nachweist, als Illustration zu V. 38—44 der Praefatio der Psychomachia. Für das Verhältniss dieser Opfer zum Abendmahle ist die von Stettiner beigebrachte Glosse von Bedeutung, die sich an der betreffenden Stelle in mehreren der Handschriften fast gleichlautend findet: »Sacerdos dicitur inde Melchisedech, quod ipse panem et vinum deo obtulit, non hostias de victimis taurorum aut pecudum, unde jam praesignabat mutationem legalis sacerdotii, in novo enim testamento sacrificium victimarum translatum est in sacrificium corporis et sanguinis Christi.« (Handschrift Nr. 23 im Corpus Christi College zu Cambridge). Zu dem Opferbilde in der Prudentius-Handschrift Nr. 9968—72 der Königl. Bibliothek zu Brüssel vergl. auch Görtz, О состоянiи живописи въ сѣверной Европѣ отъ Карла Великаго до начала Романской эпохи. (Ueber den Zustand der Malerei im nördlichen Europa von Karl dem Grossen bis zum Beginn der romanischen Epoche). Moskau 1873, S. 60. Abbildung bei Rohault de Fleury, La Messe, pl. DVIII. Der jugendliche Melchisedek hält die Rechte segnend über Kelch und Hostie, die auf einem Altar vor oder in einer dreischiffigen Kirche zu sehen sind. Darüber die Hand Gottes. Von rechts her bringt der bärtige Abraham den Widder herbei.

[61]) Vergl. P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894, S. 16, mit Abbildung.

[62]) Rabani Mauri Commentariorum in Genesim libri quatuor (anno 819), Lib. I, Cap. VI.: De Noe et constructione arcae ejus, Migne, Patr. CVII, 516. Aehnlich heisst es in Augustin's Rede über das Altar-Sakrament an die Kinder: »Sein von der Lanze durchbohrter Leib gab Wasser und Blut von sich, um dadurch unsere Sünden nachzulassen . . . ., in dem Brode erkennt dasselbe, was am Kreuze hing, in dem Kelche dasselbe, was aus der Seite floss.« Auserlesene Reden der Kirchenväter. Coblenz 1829, II, S. 20—21.

des gekreuzigten Christus in einem emporgehaltenen Kelch auffangen, auf der anderen Seite des Kreuzes (rechts) steht ein Akoluth[63]).

Im Göttinger Sacramentar steht in der Mitte des Bl. 9a, welches in den Ecken mit den Evangelistensymbolen verziert ist, das aus einer Seitenwunde blutende, mit dem Kreuznimbus versehene Christuslamm, darüber beginnt das Gebet: »Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis.« Die unterhalb des Lammes stehende »Aeclesia«, eine mit dem Kreuzstabe ausgestattete weibliche Gestalt, fängt das Blut in einem goldenen Kelche auf. Auf Bl. 9b liest man die Worte: »Quando corpus sanguini Dñi miscetur.«

In dem von Sigebert, dem kunstsinnigen Bischof von Minden († 1036) gestifteten Sacramentar der königlichen Bibliothek zu Berlin (Ms. theol. lat. Fol. 2) sieht man auf Bl. 9a links neben einem Altar, auf welchem ein Brod liegt, die Kirche als eine mit grünem Nimbus versehene weibliche Gestalt mit einer Art Helm über dem das Haupt bedeckenden bräunlichen Schleier, wie sie in der Linken die Kreuzfahne hält und mit der Rechten dem Bischof Sigebert, der rechts vom Altar steht, einen Kelch reicht, den derselbe mit beiden Händen ergreift, um ihn an die Lippen zu setzen. Hinter der Personification der Kirche steht noch eine nimbirte weibliche Gestalt, welche Vöge als Maria, die bei der Handlung vermittelnd zugegen ist, deutet[64]), hinter dem Bischof ein Diakon. Die Umschrift lautet:

Hauri perpetuae Sigeberte charismata vitae his tua clementer reficit te gratia mater.

γγ) Die Erhörung des Messgebetes

deuten folgende zwei Darstellungen an:

In einem Sacramentar der Berliner königlichen Bibliothek aus dem 10. Jahrhundert (Ms. theol. lat. 4°. Nr. 2) steht (auf Bl. 1a) ein mit einem goldenen Nimbus versehener, mit einem weissen bis an die Füsse reichenden Untergewande und einem rothen, goldumrandeten Obergewande bekleideter Mann links unter dem ornamentirten Querstriche des Buchstaben T, mit welchem, wie wir schon oben gesehen, das Messgebet beginnt: »Te igitur, clementissime pater, per Christum Jesum . . . rogamus . . . ut accepta habeas . . . haec dona.« Er hält einen goldenen Kelch, auf welchem die Patene mit einer Oblate liegt, empor. Aus dem Ornament jenes Querstrichs greift eine Hand, die Hand Gottes, danach. Dass die Handlung in dieser Weise zu deuten ist, nicht aber, wie v. Oechelhäuser, a. a. O. S. 25, meint, so, dass »die Hand des Schöpfers aus den Wolken eine Hostie hineinfallen lässt«, dürfte sich aus der Uebereinstimmung jenes Motivs mit dem Texte des Gebetes ergeben.

---

[63]) Abbild. bei E. Fleury, Les manuscrits à miniatures de la bibl. de Laon. Laon 1863, I, pl. 15, Text S. 102.

[64]) W. Vöge, Die Mindener Bilderhandschriftengruppe. Repert. XVI (1893), S. 201. Zu dieser Deutung führt der Verfasser an, dass es auf Bl. 7a heisst: »intercedente beata et gloriosa semper virgine dei genitrice Maria« und auf Bl. 9b: »In vigilia natalis domini. Statio ad sanctam Mariam.«

Eine Bestätigung erhält diese Deutung durch die zweite hier in Betracht kommende Darstellung, welche sich auf dem von einem Lorscher Sacramentar aus der Wende des 10. und 11. Jahrhunderts allein erhaltenen Pergamentblatt in der Erlanger Universitätsbibliothek befindet. Nach der Beschreibung Zucker's im Repert. XIV, 34 schwebt hier unterhalb des mit einer Büste Christi versehenen T (e igitur) ein Engel, durch welchen der Maler die Erhörung des Messgebetes andeuten wollte, in welchem Gott angerufen wird, das in der Messe dargebrachte Opfer durch die Hand seines Engels vor sich auf den Altar in der Höhe bringen zu lassen.

Nach Agnellus[65]) liess bereits Galla Placidia in der von ihr erbauten Kirche Johannes des Evangelisten zu Ravenna ein inhaltlich hierher gehörendes, nicht auf uns gekommenes Mosaikbild anfertigen. In der Apsis der Kirche oberhalb des Bischofsstuhles war der Bischof Petrus Chrysologus dargestellt, »quae effigies ita est facta, prolixam habens barbam, extensis manibus, quasi missas canit, et hostia veluti super altare posita est, et ecce angelus Domini n aspectu altaris illius orationes suscipiens est depictus.«

Solchen Darstellungen gegenüber wird man an die von Papst Innocenz III. aus Anlass jenes Messgebetes beigebrachten Worte des Papstes Gregor's des Grossen erinnert: »Quis fidelium habere dubium potest in ipsa immolationis hora ad sacerdotis vocem coelos aperiri . . . angelorum choros adesse, summis ima sociari, terrena coelestibus jungi, unum quid ex invisibilibus et visilibus fieri?«[66]).

γ) Christus im Himmel mit einer Hostie in der Hand.

In dem aus dem Kirchenschatze zu Metz in die Pariser Nationalbibliothek übergegangenen Messkanon Nr. 1141 aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts sieht man auf Bl. 5a den auf der Weltkugel innerhalb einer von den Evangelistenzeichen getragenen Mandorla sitzenden Christus, wie er in der Rechten einen kreisförmigen Gegenstand, eine Hostie, hält und die Linke auf ein geschlossenes Buch stützt. Rings umher verehrende Engel verschiedener Ordnungen. Auf Bl. 6a ist Christus in derselben Weise dargestellt, ist aber hier von zwei Cherubim (oben), den Personificationen des Meeres und der Erde (unten) umgeben, während Bl. 5b in fünf Reihen Kronen tragende Engel, Apostel, Märtyrer, Geistliche und heilige Frauen aufweist, die sich andächtig dem Christus auf Bl. 6a zuwenden[67]). Ist hier, wie der Text auf dem letztgenannten Blatt beweist, mit Bezug auf das »Sanctus, Sanctus, Sanctus Hosianna u. s. w.« am Schlusse der Präfation in erster Reihe die Huldigung

---

[65]) Liber pontificalis, bei Muratori, Rerum italic. scriptores II, S. 57 D. Vergl. dazu auch Richter, Die Mosaiken von Ravenna, 103, Anm. [1], 111. — Bayet, Recherches pour servir à l'hist. de la peint. et de la sc. chr. en Orient, p. 84. — Frantz, Geschichte der christl. Malerei, I, 151.

[66]) Godet et Verschaffel (d'après M. F. X. Kraus), La chambre de la signature, in: Notes d'art et d'archéol., public. mensuelle de la société de Saint-Jean. Paris, 2. sér., 7. année (1895), p. 38.

[67]) Abbildung der Miniaturen auf Bl. 5b und 6a bei Bastard, Peint. et orn.

gemeint, welche die himmlischen Ordnungen dem triumphirenden Christus darbringen[68]), so erscheint letzterer in Folge der Hostie in seiner Rechten zugleich als Spender der Eucharistie.

Dasselbe gilt von dem entsprechenden Bilde auf einem Pergamentblatte im Domschatze zu Auxerre, das zu einem, nach Springer wahrscheinlich aus einer angelsächsischen Schule des 11. Jahrhunderts hervorgegangenen Sacramentar gehörte[69]). Auch hier hält der auf dem Firmament in der Mandorla thronende Christus in der erhobenen Rechten eine Hostie mit eingezeichnetem Kreuze.

Auch das Sacramentar von St. Dénis aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts (Bibl. nation. zu Paris Nr. 9436, bei Delisle a. a. O. Nr. CXVII auf S. 289—292) zeigt auf Bl. 15 b eine hierher gehörende Illustration zu der Präfation. Ob hier der wieder in einer Mandorla zwischen den Evangelistenzeichen, Seraphim und Engeln thronende Christus eine Hostie in der Rechten hat, ist aus der Beschreibung von Prou a. a. O. nicht mit Sicherheit zu ersehen. In allen drei Fällen, sowie auch in einem Sacramentar zu Modena, entspricht dem Bilde des triumphirenden Christus am Ende der Präfation das Bild des gekreuzigten Christus am Beginn des Kanon[70]).

δ) Darstellungen liturgischer Handlungen bei der Feier des Abendmahles.

Das S. 355 beschriebene Bild im Berliner Sacramentar Ms. theol. lat. 4°. Nr. 2 gehört schon hierher. Nachstehend werden noch einige Sacramentarienbilder, welche die Feier des Abendmahles durch Priester, oder, wie es einmal vorkommt, durch den Evangelisten Johannes, zum Gegenstand haben, besprochen, weil sie für diese Gattung von Handschriften besonders charakteristisch sind. Im Allgemeinen aber liegen solche liturgische Bilder, deren viele in dem verdienstvollen Werke von Rohault de Fleury, La Messe, veröffentlicht sind, ausserhalb des Bereiches dieser Abhandlung über »das Abendmahl Christi«.

Im Sacramentar des Drogo sieht man innerhalb des Anfangsbuch-

---

[68]) Vergl. Springer, Bilderschmuck in den Sacr., 364 [28]. — Delisle, Mém. sur d'anciens sacr. (Mém. de l'institut nat. de France, acad. des inscript. et belles-lettres, T. 32) Nr. XXXIII auf S. 146—148.

[69]) Springer a. a. O. S. 365. — Abbild. pl. XX zu dem Aufsatze von Maurice Prou, Deux dessins du XII s. au trésor de l'église St. Etienne d'Auxerre, in der Gazette arch., Bd. XII (1887), 138 f., wo auch eine Beschreibung der betreffenden Miniaturen in dem Messkanon Nr. 1141.

[70]) Vergl. Springer a. a. O. S. 343 und die daselbst beigebrachte Bemerkung Muratori's (Liturg. Romana vetus im 13. Bande seiner Werke p. 154, in der Ausgabe Lit. Romana vet., Venedig 1748, Bd. I., Sp. 93, Anm. g) zu dem Abdruck des Sacramentars non Modena aus dem 9. Jahrhundert: »Ante postremam praefationem occurrit imago Salvatoris, manu librum tenentis. Post illam visitur altera imago ejusdem e cruce pendentis. Utramque aut unam saltem osculari mos fuit. Aliquantum coloris oscula data deterserunt.«

staben V einen Priester die Messe celebriren. Er hat eine goldene Kopfbedeckung und ein goldenes Gewand.

In einem D derselben Handschrift steht ein Geistlicher mit Tonsur unter einem Ciborium hinter einem Altar und macht über einen Kelch hinüber eine Handbewegung nach einer sich demüthig neigenden Menschengruppe [71]).

In dem Sacramentar der Kirche zu Tours Nr. 184 Bl. 3 hat ein Priester vor einem Altar, auf welchem Kelch und Hostie zu sehen sind, die Hände erhoben [72]).

Ich erwähne hier auch einiger liturgischer Darstellungen auf Elfenbeindeckeln von Sacramentarien, da dieselben die in den Miniaturen verkörperten künstlerischen Vorstellungen wiederholen oder fortsetzen [73]). Der Deckel des Drogo-Sacramentars, der ohne Zweifel aus derselben Zeit, wie die Handschrift selbst, stammt, zeigt an der Vorderseite in neun Feldern die Vollbringung des Messopfers von der Vorbereitung zu demselben bis zur Austheilung der Communion. Auf der Rückseite sind ausser drei Vorgängen aus dem Leben Jesu: der Taufe Christi, der Aussendung der Jünger (?) und der Himmelfahrt Christi (?) ebenfalls liturgische Handlungen dargestellt [74]).

Auf einer Elfenbeinplatte in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. aus karolingischer Zeit steht ein Priester hinter dem reich verzierten Altar, auf welchem Kelch, Patene, zwei Leuchter, ein geschlossenes und ein offenes Buch zu sehen sind. In letzterem liest man den Anfang des Kanon: Te igitur u. s. w. Der Priester hat die Hände zum Einsegnen des Kelches erhoben. Hinter ihm gewahrt man fünf Diakone unter einem Ciborium. Vor dem Altare, ganz unten auf der Platte, sind fünf Sänger zu sehen, deren mittelster die Hände wie zum Gebet erhoben hat [75]).

Eine mit der eben beschriebenen auf das nächste verwandte, doch wohl zu demselben Deckel gehörende Elfenbeinplatte, die sich in der Sammlung Spitzer in Paris befand und mit dieser versteigert worden ist, zeigt einen mit der Rechten segnenden, mit der Linken ein aufgeschlagenes, auf einem Pulte ruhendes Buch haltenden Priester, der auch wieder von je fünf assistirenden und singenden Diakonen umgeben ist [76]).

---

[71]) Abbildungen beider Miniaturen bei Bastard, Peint. et orn.

[72]) Delisle, Mémoire sur d'anciens sacramentaires, in den Mémoires de l'Institut national de France, Académie des inscriptions et belles-lettres, Bd. 32 (1886), S. 133. Abbild. bei Rohault de Fleury, La Messe, I, pl. VII.

[73]) Vergl. Springer, Der Bilderschmuck in den Sacram., 373 [36].

[74]) Vergl. Springer a. a. O. 374. — Abbildungen bei Kraus, Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen, III, Taf. XIV und XV (Text S. 577—579, wo auch die Litteratur über die Miniaturen und die Elfenbeinreliefs des Codex eingehend angegeben ist). — Rohault de Fleury, La Messe, I, pl. IV, V. — Lenormant, Trésor de numismatique et de glyptique, Bas-reliefs, pl. 18, 19.

[75]) Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte, I, 56 mit Abbild. — Vergl. auch Springer a. a. O. 374, 375.

[76]) Vergl. Springer ebenda, wo die Zusammengehörigkeit mit der Frankfurter Tafel angezweifelt, jedoch die Zugehörigkeit zu derselben Schule angenommen wird.

Auf Bl. 15b des Göttinger Sacramentars erscheint der greise Evangelist Johannes als Spender des Abendmahles. Er »liest seine letzte heilige Messe«. Im Priestergewande sitzt er in einer niedrigen Apsis hinter einem Altar, auf welchem Kelch und Hostie zu sehen sind. Die Hände hat er nach den Seiten hin ausgestreckt. Von rechts und links her streben Männergruppen aus den Arcaden zweier Gebäude auf ihn zu, welche Beissel [77]) wohl mit Recht für die primitiv gezeichneten Seitenschiffe einer dreischiffigen Basilika hält, deren Mittelschiff mit jener Apsis abschliesst. Der Gebettext des Blattes lautet: »Aeclesiam tuam Dñe benignus illustra ut beati Johannis Evangelistae illuminata doctrinis ad dona perveniat sempiterna per Dñm̄.« In der Fortsetzung des Gebetes auf Bl. 16a heisst es u. A. von dem mit begeisterten Worten gefeierten Johannes: »qui . . . in mensae gratiae muneribus approbatus . . .«

b) Abendmahlsbilder in einem Antiphonarium und einem Benedictionale.

Das Antiphonarium Nr. 390—391 der Bibliothek zu St. Gallen aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts enthält die in Fig. 59 [78]) abgebildete Darstellung. Inmitten der Apostel sitzt Christus und reicht mit der Rechten dem an der äussersten Stelle links angeordneten Judas den Bissen in die von der linken unterstützte rechte Hand. Nicht nur in dieser kreuzförmigen Haltung der Hände, wie wir sie so oft bei den byzantinischen liturgischen Communionsbildern (vgl. Repertor. XIV, 455; XV, 508) antrafen, sondern auch in der gebückten Haltung des Judas, in der dichten Gruppirung der je sechs Jünger zu den Seiten Jesu macht sich byzantinischer Einfluss bemerkbar. Ich glaube, der Miniator hat ein byzantinisches Abendmahlsbild der rituellen Gattung als Vorbild benutzt und es seinem Zwecke gemäss umgestaltet. Ganz bezeichnend ist es, dass die fünf Figuren, deren ganze Gestalt man sieht, eigentlich mehr stehen als sitzen und dass an die Stelle des Tisches ein schmales, langes Tuch, das nur wenig von den Gestalten verdeckt, getreten ist. Rahn [79]), der es für »wohl möglich« erklärt, »dass fremde Muster, etwa byzantinischer Herkunft, dem Künstler vorlagen«, weist sodann wiederholt byzantinische Einwirkungen in St. Gallener und anderen Schweizer Handschriften nach. In diesem Zusammenhange sei auch jenes griechisch-lateinische Evangelienbuch Nr. 48 der St. Gallener Bibliothek aus dem Ende des 9. oder dem Anfange des 10. Jahr-



Fig. 59. Aus einem Antiphonar in St. Gallen.

[77]) Zeitschrift für christl. Kunst, VII, Sp. 67, 68 mit Abbildung.

[78]) Nach Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 140, Fig. 25. Danach auch bei Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, 373, Fig. 258.

[79]) a. a. O. 141.

hunderts erwähnt, in welchem dem Matthäustext eine Niederschrift folgt, die in einem Gemisch von Latein und Griechisch offenbar an der Hand der Miniaturen einer griechischen Evangelienhandschrift (doch wohl derselben, die dem Codex 48 als Vorlage diente) eine Anzahl von Scenen aus dem Leben Jesu kurz beschreibt, die vielleicht demgemäss dargestellt werden sollten[80]).

Das Abendmahlsbild auf Bl. 37a in einem Benedictionale der fürstlich Wallerstein'schen Bibliothek in Maihingen bei Nördlingen, einer Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, welche Vöge[81]) zu den in weiterem Sinne der von ihm nachgewiesenen Malerschule angehörenden Werken rechnet, wird von diesem Forscher[82]) folgendermassen beschrieben: »Christus in der Mitte der Jünger hinter dem Tisch erscheinend, Judas allein vorn, hier nach rechts gewandt, er führt den Bissen zum Munde, während ein Teufel in der Gestalt eines Vogels in denselben hineinfährt; die Darstellung beruht auf Johannes (vgl. Cap. XIII, 27); in alledem also durchaus abendländische Elemente. Daneben zeigt jedoch der Tisch die sigmatische Form.« Auf Grund der von Herrn Dr. Vöge mir freundlichst zugestellten Pause sei noch hinzugefügt, dass auf dem Tische, dessen Decke vorne in breiten Falten herabwallt, eine Schüssel mit einem Fische, ein grosser Kelch und Brode zu sehen sind, dass nur dem vorne sitzenden, offenbar geflissentlich hässlich dargestellten Judas der Nimbus fehlt und dass nicht deutlich zu ersehen ist, ob Judas (nach dem Matthäustexte) den Bissen selbst ergriffen oder ob der unbärtige jugendliche Christus ihm denselben (nach dem Johannestexte) gereicht hat. Bei der feierlichen Haltung des ganz in der Vorderansicht dargestellten, die Rechte mit dem sogenannten abendländischen Segen- oder Redegestus erhebenden Christus halte ich das letztere nicht für wahrscheinlich.

c) In Evangelienhandschriften

ist das Abendmahl erst verhältnissmässig spät zur Darstellung gekommen. Was zunächst die Zeit Karl's des Grossen betrifft, so bieten die Evangelienhandschriften aus derselben noch nicht erzählende Bilder. »Der thronende Christus, die Evangelisten, der Brunnen des Lebens, die Anbetung des Lammes umgrenzen

[80]) Neuerdings veröffentlicht von Berger, De la tradition de l'art grec dans les manuscrits latins des évangiles, Mémoires de la société nationale des antiquaires de France, 6. série, t. II, Paris 1891, p. 144—154. — Aeltere Facsimile-Publication der ganzen Handschrift: Antiquissimus quatuor evangeliorum canonicorum codex Sangallensis graeco-latinus etc. ed. H. C. M. Rettig, Zürich 1836 in 4°. Die Bilderbeschreibungen auf S. 129. Ich vermag nicht mit Kraus, Repert. XVIII (1895), S. 36 anzunehmen, dass der Schreiber der Glossen für seine Angaben aus lateinischen Quellen geschöpft habe, da die Beschreibungen ikonographisch der byzantinischen Darstellungsweise der betreffenden Gegenstände entsprechen. So weist auch die Angabe über das Abendmahl: »Dominus recumbit caenantibus aliis in caenaculo quodam« auf ein byzantinisches Vorbild.

[81]) Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Westdeutsche Zeitschrift für Gesch. u. Kunst., Ergänzungsheft VII (1891), S. 149, 150, Hs. XV.

[82]) Ebenda S. 261.

in den Evangelien die Summe der gestalteten Motive«[83]). Erst von der Zeit Ludwig's des Frommen an werden die Vorgänge aus dem Leben Jesu in den Evangelienhandschriften dargestellt, und aus seiner Regierungszeit ist denn auch ein Abendmahlsbild zu nennen. Es befindet sich auf einer der Kanonestafeln in dem aus der Schule zu Metz hervorgegangenen Evangeliar, welches Ludwig der Fromme im Jahre 826 der Abtei Saint Medard zu Soissons schenkte (Nationalbibl. zu Paris, Lat. 8850). Wie Fig. 60[84]) zeigt, ist Christus in halbliegender Stellung an der linken Ecke des ovalen (wohl kreisrund gedachten) Tisches, an dessen Rückseite drei Apostel Platz genommen haben, angeordnet. Diese Stellung erinnert an byzantinische Abendmahlsbilder und wird mit den orientalischen, syrischen Einflüssen zusammenhängen, die auch sonst in den Miniaturen dieser Handschrift wahrzunehmen sind[85]). Mit der ausgestreckten Rechten scheint Christus seine Rede zu begleiten. Die kleine Zahl der Jünger braucht uns an der Deutung des Bildes als Abendmahl nicht irre zu machen, da wir dieselbe abgekürzte Darstellungsweise an den Abendmahlsbildern auf dem Elfenbeindeckel in Mailand[86]) und der Ciboriumsäule in S. Marco zu Venedig[87]) kennen gelernt haben, und da der für das Bild verfügbare geringe Raum in unserem Evangeliar eine solche, auch an anderen Darstellungen in demselben anzutreffende Abkürzung heischte.



Fig. 60. Aus dem Evangeliar von Saint-Medard, jetzt in Paris.

Eine Miniatur, die die Kirche als Spenderin des Abendmahles in der Weise, wie wir sie im Göttinger Sacramentar (oben S. 355) kennen lernten, feiert, findet sich in einem dem 9. Jahrhundert zugeschriebenen Evangelistar der Aschaffenburger Hofbibliothek. Auch hier »fängt die personificirte (gekrönte) Ecclesia das Blut des Lammes auf, welches in der Mitte des Bildes zwischen zwei Engeln gelagert ist. In den Ecken die vier Evangelistensymbole.« Die Beischrift lautet: »Ecclesia ecce — cernua quippe — suscipit agni — digna cruorem«[88]).

Wurde das Abendmahl in Evangelienhandschriften des 9. Jahrhunderts, wie es scheint, nur ausnahmsweise als geschichtlicher Vorgang abgebildet, so stösst man in denselben wiederholt auf jene Darstellung des auf der Weltkugel innerhalb einer Mandorla thronenden Christus mit der Hostie in der Hand, wie wir sie (S. 356, 357) in Sacramentarien antrafen, aus denen sie wohl

[83]) Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 23.

[84]) Nach Bastard, Peintures et ornements des manuscrits.

[85]) Vergl. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 32. — Strzygowski, Byz. Denkmäler, I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891, S. 61.

[86]) Repert. XIV, 183, Fig. 18.

[87]) Oben S. 338, Fig. 52.

[88]) P. Weber a. a. O. S. 17. — Merkel, Die Miniaturen und Manuscripte der k. bayer. Hofbibliothek in Aschaffenburg, 1836, S. 12. — Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschland, I, 375.

in die Evangelienbücher gedrungen ist. Hierher gehören die betreffenden Miniaturen: in dem im Kloster St. Martin in Tours zwischen 840 und 851[89]) gefertigten Lothar-Evangeliar (Pariser Nationalbibl. Nr. 266); in dem ebenfalls in Tours entstandenen Evangeliar der Kathedrale von Mans (ebenda Nr. 261), dem Evangeliar von Du Fay (ebenda Nr. 9385)[90]) und in dem von den Priestern Berengar und Liuthard 870 geschriebenen Evangeliar: dem Codex aureus, der aus St. Emmeram zu Regensburg in die Münchener Staatsbibliothek kam[91]) und, wie von Schlosser[92]) nachgewiesen hat, die Copie eines uns verlorenen Alcuin-Evangeliars ist.

Eine entsprechende Darstellung enthält auch die Bibel Karl's des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek Nr. 1[93]).

In allen diesen Darstellungen der »Majestas Domini« ist der auf der Weltkugel thronende Christus von den Evangelistenzeichen, beziehungsweise den Evangelistengestalten umgeben[94]).

Auf die vier Evangelisten und ihre Schriften beziehen sich die Verse im Lothar-Evangeliar:

»quattuor hic rutilant uno de fonte fluentes (oben)
Matthei, Marci, Lucae libri atque Johannis« (unten).

Den ersten Vers finden wir in der Umschrift der Mandorla in dem Evangeliar von Mans wieder:

»haec sedet arce D̄s mundi rex gloria caeli
quattuor hic rutilant uno de fonte fluentes.«[95]).

Auf die vier Evangelisten beziehen sich die Worte: »Praecones astant« der Unterschrift des betreffenden Blattes im Evangeliar von Du Fay:

»Conspicuus resides sublimi sede redemptor
Praecones astant, lumine cuncta reples.«

In dem Codex aureus aus St. Emmeram werden die Evangelisten einzeln gepriesen[96]).

Auch in der Ueberschrift der Miniatur der Bibel Karl's des Kahlen wird der mitdargestellten Evangelisten und Evangelistensymbole gedacht:

---

[89]) Fr. Fr. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, S. 84.

[90]) Abbildungen dieser drei Miniaturen bei Bastard, Peint et orn.

[91]) Abbildung bei L. v. Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen. München.

[92]) Beiträge, S. 107 f.

[93]) Abbild. bei Bastard a. a. O. und in dessen »Bible de Charles le Chauve«.

[94]) In dem Codex aureus zu München und der Bibel Karl's des Kahlen kommen die vier grossen Propheten hinzu.

[95]) Jener Titulus Alcuin's, der sich wahrscheinlich auf ein Apsisbild bezieht (oben S. 344) beginnt ebenfalls mit den Worten: »Haec sedet arce deus«.

[96]) Sanftl, Dissertatio in aureum . . . SS. Evangeliorum codicem ms Monasterii S. Emmerami. Ratisbonae 1786, p. 49—52. — v. Schlosser, Beiträge, S. 111. — Derselbe, Schriftquellen, S. 398, Nr. 1057: die übereinstimmenden Verse der Handschrift Nr. 5577 in der Pariser Nationalbibliothek, einer Copie jener verloren gegangenen Alcuin-Handschrift.

»Rex micat aethereus ....
Hic evangelicae quattuor atque tubae.«

So wird denn in dieser Gattung von Bildern der das Abendmahlsbrod in der Rechten emporhaltende Christus zugleich als die Quelle der Evangelien gefeiert.

Obgleich im 10. Jahrhundert die Darstellungen neutestamentlicher Gegenstände in den Evangelienbüchern sich mehren, ist mir doch kein Abendmahlsbild in einer Evangelienhandschrift dieses Jahrhunderts bekannt geworden. Weder der Egbertcodex in Trier noch das Evangeliar aus Echternach in Gotha weist unter den zahlreichen Bildern aus dem Leben Jesu das Abendmahl auf. Auch fehlt es in dem Evangelienbuch zu Aachen sowie in demjenigen zu München, Cim. 58.

Nur eine Darstellung der das Blut aus der Seitenwunde des gekreuzigten Christus auffangenden Ecclesia (vgl. die Miniatur im Drogosacramentar, oben (S. 354) kann aus einem dem Ende dieses Jahrhunderts zugeschriebenen Metzer Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek (Cod. lat. 9453) beigebracht werden[97]).

Erst nachstehende Evangelienhandschriften aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts weisen wieder das Abendmahl auf:

1) Das vor dem Jahre 1014 angefertigte Evangelistarium in der Münchener Staatsbibliothek (Cimel. 57), das von Kaiser Heinrich II. in den Dom zu Bamberg gestiftet wurde[98]). In dem Abendmahlsbilde auf Bl. 105b[99]), das zum Johannestext der Feria V. »in coena Domini«[100]) gehört, ist Christus links an dem ovalen (doch wohl kreisrund gedachten) Tische in halb liegender Stellung auf einem polsterartigen Sitz angeordnet. In der Linken hält er eine Schriftrolle, mit der Rechten scheint er seine an Judas gerichtete Rede zu begleiten. An der Rückseite der Tafel sieht man die Jünger ausser Judas: neben Christus sitzt ein greiser Apostel, der die Rechte wie staunend oder abwehrend emporhält, ein Jünger hält die Hand am Fusse eines Kelches, ein anderer hat ein Messer in der Hand, wieder ein anderer hält in der Linken einen Krug, in der Rechten einen Becher. Judas allein sitzt vorne auf einem Klappstuhl und taucht mit der Rechten einen länglichen Gegenstand in eine becherförmige Schüssel[101]). So ist hier denn, obgleich es sich um eine Illu-

---

[97]) Nach Weber a. a. O. S. 18.

[98]) Eingehende Beschreibung der Handschrift bei Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, S. 112 ff.

[99]) Beschrieben in meiner Schrift: »Die Darstellung des Abendmahls durch die byz. Kunst, 1872, S. 35; bei Vöge a. a. O. S. 260.

[100]) Vöge a. a. O. S. 195.

[101]) Es liegt ja am nächsten, den eingetauchten Gegenstand für ein Stück Brod zu halten, besonders da es die Sitte gab, bei der Abendmahlsfeier das Brod in den Wein einzutauchen, um auf diese Weise die beiden Bestandtheile zu gleicher Zeit zu geniessen (vergl. Roller, Les catac. de Rome, II, 12). Dazu würde es auch passen, dass das Gefäss in unserer Miniatur mehr einem Becher als einer Schüssel gleicht, wie eine solche mit einem Fische darauf an einer anderen Stelle des Tisches steht. Doch ähnelt der Gegenstand in der Hand des Judas eher einem Stifte als

stration des Johannestextes handelt, die Erzählung des Matthäusevangeliums der Darstellung zu Grunde gelegt, wie in den byzantinischen Abendmahlsbildern, mit denen unsere Miniatur auch die halbliegende Stellung Christi an der linken Ecke gemein hat[102]. Es liegt hier, wie Vöge im Anschluss an das Ergebniss meiner Analyse der Miniatur treffend bemerkt, »ein Mischtypus aus abendländischen und byzantinischen Elementen« vor.

2) Ebenfalls eine Mischung dieser Elemente zeigt das auch hier wieder dem Johannestexte beigegebene Abendmahlsbild in dem Evangelistar der Bibliotheca Queriniana zu Brescia aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts[103], welches Vöge[104] mit vollem Recht zu jenen Handschriften rechnet, die im weiteren Sinne der von ihm überzeugend nachgewiesenen deutschen (kölnischen?) Malerschule gegen Ende des 10. und am Anfange des 11. Jahrhunderts angehören. An einem ovalen Tische, dessen Decke in reichen Falten herabwallt, sitzt links Christus, ein Buch in der Linken, mit der Rechten seine Rede begleitend. An ihn schliessen sich sechs an der Rückseite des Tisches sitzende Jünger, deren zweiter, von Christus an gerechnet, mit der Rechten nach einem Fische greift, mit der Linken eine abwehrende Bewegung macht, also Judas ist[105]. Die übrigen sechs Apostel sind neben dem Tische stehend dargestellt. Nur Christus hat einen Nimbus, und zwar den Kreuznimbus. Auf der Tafel sieht man drei Fische in Schüsseln, einen Krug, ein ganzes und drei halbe Brode, zwei Messer. Der Boden ist mit einem grünen Teppich, die Wand mit einem Vorhange bedeckt. Die Darstellung hebt sich von einem Goldgrunde ab.

3) Wie Judas hier, dem byzantinischen Schema entsprechend, von den übrigen Jüngern nicht geflissentlich abgesondert ist, so sitzt er auch in dem Abendmahlsbilde auf Bl. 35a des etwa um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen Evangelistars im Berliner Kupferstichcabinet Nr. 111, welches die Vöge'sche Malerschule in ihrem äussersten Verfalle zeigt[106], mit seinen Ge-

---

einem Stück Brod, so dass die Vermuthung gestattet sein möchte, es sei die Fistula eucharistica gemeint, jenes Röhrchen, mit welchem nach einem bis ins 9. Jahrhundert zurückzuverfolgenden Brauch bei der Communion der Wein genossen wurde. Vergl. Rohault de Fleury, L'Evangile II, 192. — Mittheil. der Wiener Central-Comm. VIII (1863), S. 34 ff. — Heider, Der romanische Speisekelch des Stiftes Wilten, Jahrbuch der Central-Comm., IV (1860), S. 9. — Herzog u. Plitt, Real-Encykl. für protest. Theologie und Kirche, 2. Aufl., Bd. I, S. 53.

[102]) Vöge a. a. O. S. 260 betont »die auffallend verwandte Figur Christi« in dem von mir (Die Darstellung des Abendmahls durch die byz. Kunst, 1872, S. 34, Fig. 5 und Repertorium XV (1892), S. 368, Fig. 37) veröffentlichten Abendmahlsbilde im Tetraevangelon des Klosters Gelati.

[103]) Abbildung in: Eusebio Concordanze dei Vangeli, Codice Queriniano illustrato da Andrea Valentini publicato dall' Ateneo di Brescia. Brescia 1887. — Frimmel, Kunstchronik, XXIII (1888), Sp. 364, weist auf die Analogien des Todes der Maria in dieser Handschrift mit einem byzantinischen Elfenbeinrelief hin.

[104]) a. a. O. S. 148. Hs. XIV.

[105]) Ich vermag nicht mit Vöge a. a. O. S. 261 in der Christus gegenüberstehenden Figur den Verräther zu sehen.

[106]) Vöge a. a. O. S. 151. Hs. XVII.

nossen auf einer gepolsterten Bank an dem ovalen Tische (Fig. 61). Der mit einem Kreuznimbus versehene Christus reicht dem frech blickenden Verräther, entsprechend dem Johannestexte, der auf der vorangehenden Seite beginnt, den Bissen. Die Linke hat Christus seinem Nachbar, Petrus, der einzigen bärtigen Gestalt, auf die Schulter gelegt.



Fig. 61. Aus dem Evangelistar des Berliner Kupferstichcabinets Nr. 111.

4) Von den übrigen Jüngern isolirt, erscheint Judas in dem Abendmahlsbilde auf Bl. 118a des kostbaren Evangelienbuches des hl. Bernward im Domschatze zu Hildesheim aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts (Fig. 62[107]). Hier sitzt der jugendliche, bartlose Christus links an der viereckigen Tafel, an seine Brust schmiegt sich Johannes, dem er liebevoll die Linke auf die Schulter gelegt hat, während er mit der Rechten dem vor der Tafel niederknienden, geflissentlich hässlich dargestellten Judas den Bissen in den Mund steckt. Der Verräther, dem allein der Nimbus fehlt, blickt heuchlerisch zu Christus empor und hat mit seiner Rechten dessen Hand am Gelenk umspannt. An der Rückseite der Tafel sind in einiger Entfernung von Johannes die übrigen zehn Apostel in der Weise angeordnet, dass von fünf derselben nur die goldenen Nimben zu sehen sind. Petrus, der dem Johannes zunächst sitzende Jünger, macht mit der Rechten eine Gebärde des Staunens und blickt, wie auch drei seiner Genossen, besorgt auf Judas. Bedeutet die auffallende Lücke zwischen Johannes und Petrus, dass Judas an dieser Stelle gesessen, oder ist sie lediglich des hier angebrachten Kronleuchters wegen vorhanden? Dass der Urheber der Miniatur bei der Auffassung der Ankündigung des Verrathes nach dem Texte des 4. Evangeliums einer bereits typisch gewordenen Darstellungsweise folgte, geht daraus hervor, dass der Text, dem er sein Bild beigab, nämlich das Lukasevangelium, zu einer solchen Behandlung des Vorganges nicht die Anregung bietet[108]).



Fig. 62. Aus dem Evangelienbuche des hl. Bernward.

5) Umgekehrt hat der Urheber des Abendmahlsbildes in dem Evangelienbuche des Prager Domschatzes spätestens aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts eine Darstellung der Ankündigung des Verrathes nach dem Matthäustexte dem Johannesevangelium vorgesetzt. Im Uebrigen soll die Miniatur, die ich

---

[107]) Nach Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim, Taf. XVIII.

[108]) Vergl. meine Bemerkungen über die Erzählung der Ankündigung des Verrathes in den vier Evangelien. Repert. XIV, 193—195.

nicht gesehen habe, dem Abendmahlsbilde im Bernwardcodex sehr gleichen[109]). Nach Beissel's Beschreibung sitzt Christus am linken Ende des Tisches, »Johannes liegt an seiner Brust (nach Ambros[110]) eigentlich auf dem Tische). An der anderen Seite des Herrn nimmt Judas mit ihm aus dem Kelche einen Bissen. Hinter dem Tische befinden sich neben Johannes die zehn übrigen Apostel. Petrus ist durch weisses Bart- und Haupthaar kenntlich gemacht, auch zwei andere Apostel tragen wie Johannes einen Bart. Nur dem Verräther fehlt der Nimbus.« Nach der Angabe von Ambros ist Johannes an Gestalt und Gesichtsbildung (als spitzbärtiger Greis) dem schreibenden Johannes auf der nächsten Seite vollkommen ähnlich. Nach Beissel's Beschreibung haben wir es hier mit dem Ausnahmefalle zu thun, dass Christus und Judas gemeinsam in die Schüssel (oder den Kelch) greifen[111]). Bei Ambros heisst es nur: »Judas nimmt eben aus dem Kelche einen weissen Bissen.« Unterhalb des Bildes stehen die Worte: »Hic cum discipulis Dominus conviva recumbit.« Auch abgesehen von der Composition nach dem Matthäustexte weist der Greisentypus des Johannes auf byzantinischen Einfluss hin, wie denn auch Ambros für die Miniaturen dieser Handschrift byzantinische Vorbilder annimmt.


Fig. 63. Aus dem Evangelistarium der Stadtbibliothek in Bremen.

6) Auch das Abendmahlsbild in dem in der Abtei Echternach angefertigten und dem Kaiser Heinrich III. vor 1046 geschenkten Evangelistarium der Stadtbibliothek in Bremen (Fig. 63)[112]) lässt Judas, nach Matthäus, die Schüssel berühren, obgleich die Miniatur dem Johannestexte für den Gründonnerstag beigegeben ist. Die Ueberschrift lautet: »Hic sedet in caena manducans mystice pascha.«[113]).

---

[109]) Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch, S. 23. — Beissel 23, 65 ist geneigt, die Quellen, aus denen die Miniatoren beider Handschriften schöpften, in Regensburg zu sehen.

[110]) A. Ambros, Der Dom zu Prag, 1858, S. 292. — Vergl. auch Fr. Bock, Evangelienbuch aus dem 9. Jahrhundert im Prager Domschatz. Mittheil. der Wiener Central-Comm. XVI (1871), S. 106.

[111]) Vergl. Repert. XIV, 197.

[112]) Nach dem Original und einer von Herrn Haseloff freundlichst angefertigten Photographie. Die Handschrift wurde gütigst zu meinem Gebrauch an die Berliner Königl. Bibliothek gesandt.

[113]) Beschreibung der Handschrift von H. A. Müller, in den Mittheil. der C.-Comm., VII (1862), 57 f. Ueber die Verwandtschaft der Hs. mit dem Echternacher Codex in Gotha und dem Egbert-Codex in Trier vergl. auch Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. 1886, S. 28. — Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, 86. — Vöge a. a. O. Anhang: Material zur Gesch. der Echternacher Malerschule, 383.

7) In Otfried's Evangelienbuch aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts in der Wiener Hofbibliothek Nr. 2687, welches Clemen [114]) der Fuldaer Schreibschule zuzuweisen geneigt ist, wurde das überaus rohe Abendmahlsbild auf Bl. 112b [115]) zwar offenbar erst später hinzugefügt, da dieses aber noch im 10. oder in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts geschehen sein mag (vgl. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, II, 12), erwähne ich es hier. Christus, der an dem linken Ende des ovalen Tisches auf einem Klappstuhle sitzt, hat die Rechte redend erhoben. Die zwölf Jünger, die in zwei Reihen an der Rückseite des Tisches angeordnet sind, scheinen aufgeregt seinen den Verrath ankündigenden Worten zu lauschen. Auf dem mit einem faltenreichen Tuche bedeckten Tische sieht man einen Fisch auf einer Schüssel, Brode, Kannen, Messer.

d) Abendmahlsbild in einer Psalterhandschrift.

Im Repertorium XV, 361 f. habe ich eine Anzahl von byzantinischen Abendmahlsbildern als Illustrationen zu Psalm 40, Vers 10 beigebracht: »Auch der mir befreundet war, der mein Vertrauen hatte und mein Brod ass, hat die Ferse hoch wider mich aufgehoben«. Derselben Stelle auf Bl. 53a des lateinischen Psalters in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart Nr. 3, der so merkwürdige Anklänge an den Stil der altchristlichen Kunst zeigt und etwa im Anfang des 10. Jahrhunderts entstanden ist [116]), hat der Miniator das in Fig. 64 [117]) wiedergegebene Bild beigefügt. Rechts von dem grünen Grunde, von dem die Figuren sich abheben, stehen die Worte: »Et post buccellam introivit in eum Satanas.« In späteren Abendmahlsbildern stösst man wiederholt auf das Motiv, dass der Teufel in Gestalt eines Vogels, zugleich mit dem von Christus dem


Fig. 64. Aus dem Psalter der Stuttgarter Bibliothek Nr. 23.

[114]) Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst. Repertor. XIII (1890), Anm. 66 zu S. 133.

[115]) Abbildung bei Paul Piper, Die älteste deutsche Litteratur bis um das Jahr 1050. (Deutsche National-Litteratur, herausgegeben von J. Kürschner, I. Bd.).

[116]) Farbige Abbildungen aus dieser Handschrift bei v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften (2. Aufl.), Taf. 22, 24, 26, 28, 30, 32. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 96—98, spricht sich für den Anfang des 10. Jahrhunderts aus; v. Oechelhäuser, Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, S. 3, Anm. † nimmt das 9. Jahrhundert als Enstehungszeit und Oberdeutschland als Heimath an; Frimmel, Repert. VII, 349, Anm. 6, sieht in dem Stuttgarter Psalter ein Erzeugniss der südfranzösisch-spanischen Miniaturmalerei; Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, 144, ist geneigt, die Handschrift in einem südschwäbischen Kloster entstanden sein zu lassen.

[117]) Nach einer von Dr. Tikkanen angefertigten Photographie. Eine Abbildung auch bei Rohault de Fleury, La Messe, IV, pl. CCLXIV.

Judas gereichten Bissen, dem letzteren in den Mund fährt. Unser Bild, auf welchem der Vogel in den Bissen beisst, ist das früheste mir bekannt gewordene Beispiel dafür. Dass Christus, während er mit der Rechten dem Judas den Bissen reicht, in der Linken den Kelch hält, deutet darauf hin, dass der Vorgang als mit der Einsetzung des Abendmahls gleichzeitig gedacht und unter dem dem Judas gereichten Brode das Abendmahlsbrod verstanden ist. Auch scheint der Verräther mit der Rechten nach dem Kelche zu greifen. Aus diesem Gedankengange heraus will wohl auch der Biss des Vogels in das Brod etwa so verstanden sein, dass der unwürdige Communicant in dem vom Teufel gleichsam in Besitz genommenen Brod sich selbst das Gericht isst. Diese Auffassung würde dem Verse Ekkehart's IV. entsprechen: »Sumpta buccella Judam Satan intrat in illa«[118]). Die Gestalt hinter Christus trägt die von der altchristlichen Kunst her bekannten Züge des Apostels Petrus, wie auch die Figur Christi, wenn auch in roher Weise, den frühchristlichen Typus des unbärtigen Heilandes wiedergibt. Die Deutung der Psalmstelle auf den Verrath des Judas betonen die Worte der Ueberschrift des 40. Psalmes auf Bl. 52b: »In finem psalmus David vox Christi de passione sua et de Juda proditore.«

e) Die Kirche als Spenderin des Abendmahles in einem Commentar zum hohen Liede und in einer Handschrift der Offenbarung Johannis.

In der berühmten Handschrift der Bamberger Bibliothek A. I, 47 aus dem Ende des 10. Jahrhunderts: »Commentar zum hohen Liede Salomon's und zum Propheten Daniel«[119]), welche eine nahe Verwandtschaft mit dem ottonischen Evangelienbuche zu Aachen zeigt, treffen wir auf Bl. 4b, wie in Sacramentarien[120]), die Kirche als Spenderin des Abendmahles an. In dem mittleren und unteren Theile des Bildes ist eine Taufhandlung dargestellt. Von derselben ausgehend, schreiten Frauen, Mönche, Priester und verschiedenen Ständen angehörende Laien, darunter auch vier gekrönte Gestalten, zu einem Christus am Kreuze und der daneben stehenden Personification der Kirche empor. Letztere, von deren mit goldenem Nimbus versehenen Haupte ein rothes Tuch niederflattert und deren Hals ein reicher Schmuck umgibt, hält in der Linken eine Kreuzfahne und reicht mit der Rechten einer Frau, welche, von drei Gefährtinnen gefolgt, die Spitze der Procession bildet, den Kelch. »Das Ganze schildert den durch die Gnadenmittel der Kirche vermittelten Aufstieg der Gläubigen zu dem leidenden Erlöser«[121]).

---

[118]) Oben S. 348.

[119]) Fr. Leitschuh, Führer durch die K. Bibliothek zu Bamberg, S. 30; 2. Aufl. S. 93. Eine eingehende Besprechung der Handschrift bei Vöge a. a. O. S. 99—112, wo auch die früheren Abhandlungen über dieselbe genannt sind. Vergl. Rohault de Fleury, La Messe, IV, S. 112.

[120]) Vergl. oben S. 354.

[121]) Vöge a. a. O. S. 101. — Ebenda S. 103 eine Zusammenstellung der Glossen, welche dem talentvollen Maler die Anregung zu diesem Bilde gaben.

Sodann bietet die Apokalypse aus dem 10. Jahrhundert in derselben Bibliothek A. II, 42[122]) die Darstellung der das Blut des apokalyptischen Lammes auffangenden Kirche[123]) (vgl. oben S. 355, 361).

---

3. Das Abendmahl auf plastischen Werken.

Höchst wahrscheinlich in die Zeit der Ottonen gehört das Abendmahlsrelief auf einer jener 17 getriebenen Goldplatten im Domschatze zu Aachen, welche ursprünglich einen Altarvorsatz bildeten. Christus sitzt an der linken Ecke des sigmatischen Tisches, um dessen Rundung elf Apostel angeordnet sind. Judas, der von den übrigen Aposteln getrennt, vorne, im Anschluss an den Johannestext, den Bissen aus der Hand Christi in Empfang nimmt, scheint im Begriff davon zu eilen. Seine Aufregung, in der er mit der linken Hand an den Kopf greift, ist lebendig geschildert. In der Gesammtanordnung steht die Darstellung derjenigen in dem Göttinger Sacramentar (oben S. 351, Fig. 58) nahe. Byzantinischer Einfluss zeigt sich nicht nur in der Form der Tafel und dem Platze, den Christus an derselben einnimmt, sondern auch in dem Typus einiger Gestalten. Auch an anderen Theilen des Antependiums, so namentlich in der Darstellung des Vorganges auf dem Oelberge, wo Christus zweimal vorkommt, betend und zu den schlafenden Jüngern redend, ist ein gewisser Zusammenhang mit byzantinischen Anschauungen bemerkbar[124]).

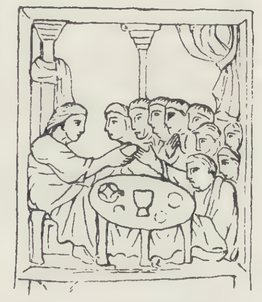


Fig. 65. Elfenbeinrelief im Berliner Museum.

Von den zahlreichen Elfenbeinreliefs, auf denen sich das Abendmahl findet, lassen sich aus stilistischen Gründen die nachstehend beschriebenen dem 10. Jahrhundert zuweisen:

1) Eine Elfenbeinplatte höchst wahrscheinlich deutscher Herkunft im Berliner Museum[125]) zeigt uns in durchbrochener Arbeit in der unteren Hälfte die Fusswaschung, in der oberen das Abendmahl (Fig. 65). Christus sitzt links an dem runden, in der Verkürzung oval erscheinenden Tische. An der hinteren Rundung der Tafel haben neun Jünger Platz genommen. Dem am rechten Ende am Boden sitzenden Judas reicht Christus den Bissen in die weit vorgestreckte Hand. Der Verräther zeigt ein gewisses freches Wesen.

---

[122]) Fr. Leitschuh, Führer, S. 25; 2. Aufl. S. 89.

[123]) Weber a. a. O. S. 17.

[124]) Vergl. Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden, S. 91 f. mit Abbild. auf Taf. 34. — Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, S. 45. — Bock, Karl's d. Gr. Pfalzcapelle, S. 48 f. — Derselbe, Die Kleinodien des hl. röm. Reiches, Anhang 37.

[125]) Fr. Schneider, Deutsche Elfenbeinsculpturen des frühen Mittelalters, im Kunstgewerbeblatt, herausgegeben von A. Pabst, III (1887), S. 248 f. mit Abbildung auf S. 246. — Amtliche Berichte aus den K. Kunstsammlungen, im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen, IX (1888), S. IV. (Bode.)

2) Auf einem elfenbeinernen Weihwasserkessel in der Pfarrkirche zu Cranenburg (zwischen Cleve und Nymwegen[126]) sieht man unter zehn in flachem Relief ausgeführten Vorgängen aus dem Leben Jesu folgende Abendmahlsdarstellung: Der jugendliche, bartlose Christus sitzt hinter einer rechteckigen, mit einem faltenreichen Tuche bedeckten Tafel mitten zwischen je sechs Aposteln, die in zwei Reihen zu drei und drei so angeordnet sind, dass man nur ihre auf Christus hinschauenden Köpfe sieht. Bei den sechs vorderen Aposteln sind aus Raummangel die Nimben weggelassen. Christus, der den Kreuznimbus hat und zu reden scheint, hält die Linke mit vorgestrecktem Zeige- und Mittelfinger so vor sich hin, dass sie wie auf dem Tische liegt, die Rechte ruht an seiner Brust. Auf dem Tische zwei Kelche und zwei runde Brode, deren eines in der Mitte ein Quadrat hat. Es dürfte die Einsetzung des Abendmahles gemeint sein.

3) Vielleicht noch ins 10. Jahrhundert gehört die Abendmahlsdarstellung auf einer Elfenbein-Reliquientafel im Domschatze zu Agram, welche acht neutestamentliche Reliefbilder bietet[127]. Christus sitzt links an einem kleinen ovalen Tische, um welchen die Apostel in der Weise gruppirt sind, dass auch die vor der Tafel befindlichen dem Beschauer das Gesicht in Dreiviertelprofil zukehren. Auf dem Tische ein Brod, ein Kelch, und in einer Schüssel ein Fisch. Christus scheint mit seiner Rechten die Worte zu begleiten, die er an den ersten Apostel an der Rückseite der Tafel richtet.

4) Dem 10. Jahrhundert wird auch ein Elfenbeinkästchen mit Passionsscenen im South-Kensington-Museum in London zugeschrieben, an dessen Vorderseite das Abendmahl nach Maskell[128]) in folgender Weise dargestellt ist: Christus, in grösserem Maassstabe gehalten als die übrigen Gestalten, ist links an dem Tische, um den die zwölf Apostel sitzen, und der mit einem, breite Falten werfenden Tuche bedeckt ist, angeordnet: er weist auf das Brod in seiner Hand.

III. Ergebnisse.

Blicken wir auf die bisher besprochenen im Abendlande entstandenen Abendmahlsbilder zurück, so ergibt sich uns die Wahrnehmung, dass unser Gegenstand hier von Anfang an in mannigfaltigerer Weise aufgefasst wurde, als im Morgenlande.

Bereits die wenigen auf uns gekommenen Abendmahlsbilder, die in dem Zeitraume vom 6. bis zum 9. Jahrhundert in Italien entstanden sind, zeigen

---

[126]) Aus'm Weerth, Kleiner romanischer Weihwasserkessel aus Elfenbein in der Kirche zu Cranenburg, Jahrb. des Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinlande, LVIII (1876), S. 170 f. mit Abbildung auf Taf. IX.

[127]) K. Weiss, Die Elfenbein-Reliquientafel des Domschatzes zu Agram. Mitth. der Wiener Central-Comm., VIII (1863), S. 231 ff. und Abbildung auf Taf. VIII. — Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum, S. 431.

[128]) Description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum. London 1872, p. 74.

diese grössere Mannigfaltigkeit, fanden wir doch hier, abgesehen von den mit der byzantinischen Kunst zusammenhängenden Darstellungen, ein noch mit altchristlichen Mahlesbildern nahe verwandtes Werk (Ciboriumsäule in S. Marco zu Venedig, Fig. 52 auf S. 338); die Einsetzung des Abendmahles das eine Mal durch den inmitten der Jünger an der Tafel sitzenden Jesus (Evangeliarium zu Cambridge, Fig. 53 auf S. 339), das andere Mal durch den zwischen zwei Jüngern hinter dem Altartisch stehenden Christus (Codex purpureus in München, Fig. 54 auf S. 339); das Fischsymbol Christi mit Kelch und Hostie [wenn echt] (Rossi'scher Schatz, Fig. 55 auf S. 340).

Die der abendländischen Kunst, im Vergleiche mit der byzantinischen, innewohnende individuellere Auffassung lässt sich auch in den diesseits der Alpen bis gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen Abendmahlsbildern verfolgen, doch beginnt in diesem Zeitraum eine später entschieden vorherrschende Darstellungsweise bereits in den Vordergrund zu treten.

Die Einsetzung des Abendmahles durch den inmitten der Jünger an der Tafel sitzenden Christus ist unter den oben beigebrachten hierher gehörenden Bildern nur zwei Mal unzweifelhaft vertreten, nämlich in den Miniaturen des Sacramentars in Autun (Fig. 56 auf S. 349) und des Missale der Bamberger Bibliothek Ed. V, 4 (S. 352). Wahrscheinlich war der Act der Einsetzung auch für das betreffende Wandbild im Mainzer Dom in Aussicht genommen (oben S. 347). Vielleicht ist ferner die Einsetzung gemeint in dem Evangeliar aus Saint Medard (Fig. 60 auf S. 361), auf dem Elfenbeinrelief zu Cranenburg (S. 370), sowie denjenigen zu Agram (S. 370) und in London (ebenda). Von den zuletzt genannten Darstellungen zeigt nur diejenige zu Cranenburg Christus hinter der Tafel in der Mitte der Jünger, während in den anderen drei Fällen Christus links angeordnet ist.

In specifisch liturgischen Büchern, insbesondere in den Sacramentarien, aber auch sonst, trafen wir oft sinnbildliche Andeutungen der Eucharistie an, und zwar:

1) Die Opfer Abel's, Abraham's und Melchisedek's: Sacramentar des Drogo, Göttinger Sacramentar, Bamberger Sacramentar A. II, 52 (oben S. 353), Abraham's und Melchisedek's Opfer auch in Prudentiushandschriften (oben S. 354 Anm. 60); Melchisedek's Opfer auch unter den für Mainz in Aussicht genommenen Wandbildern (S. 348);

2) eine Personification der Kirche als Spenderin des Abendmahls: Sacramentar des Drogo, Göttinger und Berliner Sacramentar Ms. theol. lat. fol. 2 (oben S. 354, 355); Evangelistar in Aschaffenburg (S. 361); Evangeliar in Paris (S. 363); Commentar zum hohen Liede in Bamberg (S. 368); Apokalypse in Bamberg (S. 369); anstatt der Ecclesia einen Priester (Missale zu Laon (S. 354);

3) die Erhörung des Messgebetes (Berliner Sacramentar Ms. theol. lat. 4° Nr. 2 (S. 355), Erlanger Sacramentar (S. 356);

4) Christus im Himmel thronend mit einer Hostie in der Hand: Messcanon in Paris, Sacramentarien zu Auxerre und aus S. Dénis (?), letzteres jetzt in Paris (S. 356, 357), Evangelienhandschriften von Du Fay und aus Mans, Evangeliar Lothar's, alle drei in der Pariser Nationalbibliothek, Evangelienhand-

schrift aus St. Emmeram in der Münchener Staatsbibliothek, Bibel Karl's des Kahlen in Paris (S. 362).

Die unter 4) genannten Bilder können mit den liturgischen Abendmahlsdarstellungen der byzantinischen Kunst (Repert. XIV, 451 f.; XV, 506 f.) insofern verglichen werden, als in beiden Fällen Christus die Hostie in der Hand hält; während aber die byzantinischen Bilder Christus als Priester an einem Altar das Abendmahl den Aposteln austheilend darstellen, ist hier Christus als überirdischer König der Welt gedacht. So stehen jene abendländischen Bilder, in denen Christus, mit seinen Jüngern am Tische sitzend, das Abendmahl einsetzt, den byzantinischen Darstellungen der liturgischen Art denn doch noch etwas näher, aber auch sie haben mit denselben sehr wenig gemein, es fehlt ihnen der specifisch liturgische Charakter. Dieser letztere kommt am stärksten in der in Fig. 54 auf S. 339 skizzirten Miniatur des Codex purpureus in München zum Ausdruck. Doch haben wir es hier, wie wir oben S. 340 sahen, mit der Replik eines frühchristlichen in Italien entstandenen Werkes zu thun.

Im Allgemeinen wird dem liturgischen Moment in den Ländern diesseits der Alpen durch die Darstellung von Messhandlungen Rechnung getragen, die nicht von Christus, sondern von Priestern oder von Heiligen ausgeführt werden und somit, wie ich bereits oben S. 357, wo einige der frühesten liturgischen Bilder dieser Art ausnahmsweise besprochen wurden, hervorhob, ausserhalb des Bereichs unserer Betrachtung liegen. Ebenso bleiben jene Fälle hier unberührt, wo die Erscheinung des das Abendmahl reichenden Christus innerhalb einer Heiligenlegende, wie der Legende des hl. Dionysius von Paris, dargestellt ist[129]).

Die meisten der mir bekannt gewordenen Abendmahlsbilder dieses Zeitraums haben die Ankündigung des Verrathes zum Gegenstande.

Dabei gehen die Miniaturen folgender Handschriften vom Matthäustext aus und lassen somit den Judas in die Schüssel greifen:

1) Evangelistar der Münchener Staatsbibliothek Cim. 57, Anfang des 11. Jahrhunderts (oben S. 363).

2) Evangelistar in Brescia, Anfang des 11. Jahrhunderts (oben S. 364).

3) Evangelienbuch des Prager Domschatzes, Anfang des 11. Jahrhunderts (oben S. 365).

4) Evangelistar der Stadtbibliothek zu Bremen. Erste Hälfte des 11. Jahrhunderts (oben S. 366, Fig. 63).

In 1, 2 und 3 ist Christus links am Tisch, in 4 mitten unter den Jüngern an der Rückseite des Tisches angeordnet. Letzterer hat in 1 und 2 eine ovale, in 4 eine rechteckige Form; bei 3 ist mir die Tischform nicht bekannt. In 1 u. 3 sitzt Judas vorn allein vor der Tafel, in 2 und 4 befindet er sich unter den Jüngern.

---

[129]) Hierher gehörende Abbildungen bei Rohault de Fleury, La Messe, I, pl. XIII.: aus dem Missale von S. Dénis in der Pariser National-Bibliothek (11. Jahrhundert), Bl. 106b; pl. XIV: vom westlichen Portal der Kirche S. Dénis (12. Jahrhundert). Beidemal erscheint Christus dem Heiligen, während derselbe im Gefängniss die Messe celebrirt, und reicht ihm eine Hostie. Abbildung des ersten Bildes auch bei Bastard, Peint. et orn.

Nach dem Johannestexte, also so, dass Christus dem Judas den Bissen reicht, ist die Ankündigung des Verrathes in nachstehenden Abendmahlsbildern dargestellt:

1) Miniatur im Sacramentar des Drogo (9. Jahrhundert) oben S. 350, Fig. 57.

2) Goldrelief am Altarvorsatz in Aachen (10. Jahrhundert) oben S. 369.

3) Elfenbeinrelief im Berliner Museum (10. Jahrhundert) oben S. 369, Fig. 65.

Miniaturen in folgenden Handschriften:

4) Psalter in Stuttgart (Anfang des 10. Jahrhunderts) oben S. 367, Fig. 64.

5) Sacramentar in Göttingen (10. Jahrhundert) oben S. 351, Fig. 58.

6) Missale in Bamberg A. II, 52 (Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts) oben S. 352.

7) Antiphonar in St. Gallen (zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts) oben S. 359 Fig. 59.

8) Bernward's Evangelienbuch in Hildesheim (Anfang des 11. Jahrhunderts) oben S. 365, Fig. 62.

9) Evangelistar im Berliner Kupferstichcabinet (11. Jahrhundert) oben S. 365, Fig. 61.

10) Vielleicht in dem Benedictionale zu Maihingen (11. Jahrhundert) oben S. 360.

11) Wahrscheinlich in dem für den Dom zu Mainz in Aussicht genommenen Wandbilde (Anfang des 11. Jahrhunderts) oben S. 347, 348.

In den Bildern: 1, 2, 3, 5, 6, 8 sitzt Christus links an der Tafel, welche in 2 die sigmatische, in 8 eine viereckige, in den übrigen Bildern, in denen sie überhaupt vorkommt, eine mehr oder weniger ovale Form hat. In 7 und 9 befindet sich Christus inmitten der Jünger, in 7 hinter einem Tuche statt des Tisches, in 9 hinter der ovalen Tafel; in 4 fehlt jede Andeutung eines Tisches. Judas sitzt in 1, 3, 9 an der rechten Ecke des Tisches im Anschluss an die übrigen Jünger und erhält den Bissen von Christus in die Hand gereicht; in 7 ist er an der ersten Stelle links angeordnet, und Christus legt ihm den Bissen in die Hände; in 2, 5, 6 ist er vorne vor der Tafel auf Christus zugeschritten und empfängt von ihm den Bissen in die Hand. In 8 kniet der Verräther vorne vor Christus nieder, der ihm den Bissen in den Mund reicht, in 10 sitzt er vor dem sigmatischen Tische und führt den Bissen in den Mund, in den zugleich der Teufel in Gestalt eines Vogels hineinfliegt. Letzteres Motiv bietet auch 4, wo Christus dem stehenden Judas den Bissen in den Mund reicht.

So können wir denn als die in der abendländischen Kunst bis um die Mitte des 11. Jahrhunderts am häufigsten anzutreffende Darstellungsweise des Abendmahls diejenige bezeichnen, bei welcher der links am ovalen Tische sitzende Christus dem Judas den Bissen in die Hand reicht; auch macht sich bereits das Bestreben stark bemerkbar, den Verräther von den übrigen Jüngern zu trennen.

Es ist nicht Zufall, dass die Zahl der im Anschluss an den Johannestext

die Ankündigung des Verrathes darstellenden Abendmahlsbilder diejenige der Darstellungen nach dem Matthäustexte so sehr überragt.

Früh schon zeigt sich in der kirchlichen Litteratur des Abendlandes eine Vorliebe für das Johannesevangelium, die gerade mit der Erzählung von den Vorgängen beim letzten Mahle, das Christus mit seinen Jüngern einnahm, zusammenhängt.

Im zweiten Capitel dieser Abhandlung, Repert. XIV, 181, habe ich eine Anzahl von Stellen aus den Schriften des Ambrosius zusammengetragen, in denen die innige Freundschaft, die nach dem vierten Evangelium Jesus mit Johannes verband, das Liegen des Johannes an der Brust Jesu beim Abendmahle, als Quelle geheimnissvoller Weisheit des Evangelisten gepriesen wird. Bei den späteren abendländischen Kirchenlehrern findet sich wiederholt derselbe Gedankengang. So heisst es in einer Predigt Beda's (674—735) am Gedächtnisstage des Johannes: »Dass aber der Jünger an der Brust des Herrn lag, war nicht nur ein Zeichen der jetzigen Liebe, sondern auch des zukünftigen Geheimnisses. Denn es wurde schon jetzt angedeutet, dass das Evangelium, welches dieser Jünger schreiben sollte, die Geheimnisse der göttlichen Majestät reichhaltiger und tiefer als die übrigen Blätter der hl. Schrift darstellen werde. Denn da in der Brust Jesu alle Schätze der Weisheit und der Erkenntniss verborgen sind, so ruht mit Recht der an seiner Brust, den er vor andern mit dem grössten Geschenke besonderer Weisheit und Erkenntniss beglücken wollte. Wir wissen nämlich, dass die übrigen Evangelisten zwar viel über die Wunder des Heilands, weniger aber über seine Gottheit sagen. Johannes aber schrieb sehr wenig von den menschlichen Handlungen Jesu, sondern beschäftigt sich vielmehr mit Darlegung des Geheimnisses seiner göttlichen Natur, wodurch er deutlich zu verstehen gibt, welche Ströme der himmlischen Lehre, womit er uns tränket, er aus der Brust Jesu geschöpft habe« [130]).

Entsprechend lautet es in einem Gedichte Alcuin's auf die vier Evangelisten in dem Evangeliar von Prüm aus dem 9. Jahrhundert in der Stadtbibliothek zu Trier Nr. 23 [131]):

»Virgo supra pectus Christi accubitare Johannes
In caena meruit riva exanclando fluenta.«

Und in der zur Zeit Ludwig's des Frommen entstandenen niederdeutschen Evangelienharmonie, dem Heliand (übertr. von Rapp S. 108), wird ebenfalls hervorgehoben, dass der Lieblingsjünger an der Brust Jesu der Geheimnisse viel voll tiefer Gedanken erfuhr.

Der Vorgang mit Judas beim letzten Mahle Christi, wie er im Johannesevangelium erzählt wird, bot schon früh den Kirchenlehrern den Anlass zu

---

[130]) Auserlesene Reden der Kirchenväter für die Sonn- und Festtage des christlichen Jahres. Coblenz 1829, I, S. 173. — Migne, Patrol., Bd. 94 (Beda, Bd. 5), Spalte 44 f., wo es, offenbar in Folge eines Versehens, in der Ueberschrift heisst: In die natali sancti Johannis Baptistae (statt Evangelistae).

[131]) Nach v. Schlosser, Schriftquellen Nr. 1058, S. 400.

erbaulichen Betrachtungen: So heisst es bei Ambrosius, De Tobia, cap. XIV[132]): »Dies quoque perit invito, nox irruit sicut Judae, qui cum diabolus se misisset in cor ejus, surrexit ad proditionem, et facta est nox, sol enim justitiae occiderat ei, et recubuerat super eum. Qui in cor ejus intravit, fecit illi tenebras, ut lucis non viderat auctorem. Ibi miser periit in illo convivio in quo alii salvantur«.

Noch kräftiger schildert Ambrosius die Macht, die der Teufel über Judas gewann, in folgender Stelle eines Briefes aus dem Jahre 396[133]): »Habemus exemplum, quia cum Judas panem a Christo accepisset, immisit se in cor ejus diabolus, quasi possessionem suam vindicans, quasi portionis suae jus retinens, quasi dicens: »Non est tuus iste, sed meus: meus certe minister, tuus proditor; meus plane iste est. Denique tecum recumbit, et mihi servit: tecum epulatur et mecum pascitur: a te panem accepit, a me pecuniam: tecum bibit, et mihi tuum sanguinem vendidit«. Quam vera diceret, probavit. Denique Christus recessit ab eo; ipse quoque Judas reliquit Jesum, sequutus diabolum«.

Eine verwandte Betrachtung bietet auch die Abhandlung über Kain und Abel[134]), wo besonders betont wird, dass Judas, nachdem der Teufel nach dem Bissen in ihn gefahren, nicht mehr mit Christus sein konnte: »nulla enim communicatio Christi cum Belial«.

Die Schilderung des vierten Evangeliums vom Verhalten des Judas und der Macht des Teufels über ihn beschäftigte auch in den frühmittelalterlichen Jahrhunderten die Phantasie der Kirchenlehrer aufs lebhaftete.

In einer von Gallus (Anfang des 7. Jahrhunderts) in der Stephanskirche zu Constanz gehaltenen Rede[135]), die sich über die ganze biblische Geschichte in kurzem Auszuge erstreckt, wird das Abendmahl zwar nicht erwähnt, in den Worten: »illo diabolo plenus ... inimicis eum (sc. Christum) tradere paratus ...« ist aber doch wohl das »Et post buccellam introivit in eum Satanas« vorausgesetzt.

In der oben (S. 374) beigebrachten Predigt Beda's wird die Ankündigung des Verrathes im engen Anschluss an den Johannestext erzählt.

Im zweiten Capitel, Repert. XIV, 185, wurde gezeigt, dass nach der Auffassung der frühchristlichen Kirche Judas bei der Einsetzung des Abendmahles zugegen gewesen sei, an der ersten Communion Theil genommen habe[136]). Ist im Johannesevangelium von der Einsetzung auch nicht die Rede, so wurde doch der Bissen, nach dem der Satan in Judas fuhr, schon früh als Abendmahlsbrod gefasst, heisst es doch schon bei Cyprian († 258) in einer am Gründonnerstag auf das Abendmahl gehaltenen Rede[137]): »... Judas ... war vom

[132]) S. Ambrosii opera omnia, ed. Ballerini, Mail. I (1875), p. 780.

[133]) Ebenda V, Spalte 580. Epistola LXIII.

[134]) Ebenda I, Spalte 281. De Cain et Abel, Lib. II, caput IV, 16.

[135]) Maxima bibliotheca veterum patrum et antiquorum scriptorum ecclesiasticorum ... a Margarino de la Bigne in lucem edita etc. Lugduni, 1677, p. 1050.

[136]) Es sei hier auch noch auf die Stelle im 3. Capitel der VII. Rede Leo's d. Gr. »De passione Domini«, Migne, Patrol., t. LIV, 334 hingewiesen.

[137]) Bereits im Repert. XIV, Anm. 27 zu S. 185 beigebracht.

Satan noch nicht angefallen . . .; sobald aber die heilige Speise seine treulose Seele berührte und das heilige Brod in seinen bösen Mund gekommen war, konnte sein Mördergeist die Gewalt eines solchen Sacramentes nicht ertragen, sondern wurde wie Spreu von der Tenne in die Höhe getrieben und hingestürzt zum Verrathe, zum Lohne, zur Verzweiflung, zum Strange«. Ebenfalls schon sehr früh wurde das Verhalten des Judas als warnendes Beispiel des unwürdigen Genusses des Abendmahles hingestellt, wie denn Chrysostomus (c. 347—407), in seiner Auseinandersetzung »Ueber den Verrath des Judas« an das Eingehen des Bösen in das Herz des Verräthers die Warnung knüpft, dass jener Geist gerade über diejenigen komme, welche unwürdig und heuchelnd an den göttlichen Geheimnissen Theil nehmen [138]).

Auch diese Auffassung findet sich in der abendländischen kirchlichen Litteratur des frühen Mittelalters wieder. So heisst es in einer Abhandlung des Hrabanus Maurus »über das Sacrament des Leibes und Blutes des Herrn« vom Jahre 819 [139]), nach einer eindringlichen Warnung vor dem unwürdigen Genusse des Abendmahles: »Scriptum est enim de Juda proditore, qui malignus ad mensam Domini accessit, et sacri convivii particeps esse non timuit, quod post buccellam statim introisset in eum Satanas etc.«, und in dem, wie es scheint, um das Jahr 830 von Paschasius Radbertus (von 844—851 Abt des Klosters Korvei) verfassten Liber de corpore et sanguine domini [140]) lesen wir: »Judicium autem sacramenti est, ut habeat reus prioris culpae delictum, deinde contemptus sui, peccatum superbiae vel sacrilegii contra Deum, quia ausus est sancta contingere, quod non licet nisi mundis. Hinc igitur patet, quod gravioris est tali cuilibet, quod excipit facinoris, quam quod prius admiserat. Nam Judas donec buccellam acciperat, quamvis mente saucius, interdum tamen a Domini bonitate leniter, crebroque nunc cum aliis, nunc solus monetur: sed postquam indignus mystica praesumsit, invasit eum diabolus, et qui prius nutabat, ut accepit, continuo foras exivit«. An einer anderen Stelle [141]) heisst es: »ideo Judas in figuram omnium malorum ad percipiendum admittitur«.

Von besonderer Bedeutung für die hier behandelte Frage ist es, dass bei der Messe am Gründonnerstag die Collecte: »Deus a quo et Judas reatus sui poenam . . . sumpsit etc.« vom Verhalten des Judas beim Abendmahle nach dem Johannestexte handelt, wie folgende Stelle zeigt: »Caenavit igitur proditor mortem suam, et cruentis manibus panem de manu salvatoris exiturus accepit« [142]).

---

[138]) Ebenda beigebracht.

[139]) B. Rabani Mauri de clericorum institutione ad Heistulphum archiepiscopum libri tres, lib. I, cap. XXXI. De sacramento corporis et sanguinis Domini. Migne, Patrol., t. CVII, 319.

[140]) Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium amplissima collectio, ed. Martene et Durand. Paris 1733, T. IX, Spalte 404 und 405.

[141]) Ebenda 443.

[142]) Göttinger Sacramentar Bl. 59 a. — Vergl. auch Muratori, Liturg. Rom. vet. Vened. 1748, I, Sp. 558.

Mit Recht hat Lamprecht Johannes den eigentlichen Evangelisten der Passionszeit genannt. In dem officiellen Lectionar der frühmittelalterlichen Zeit, dem »Comes«, spricht sich eine entschiedene Vorliebe für das vierte Evangelium aus [143]. Für den Gründonnerstag schreibt denn auch der Comes die Lesung von Johannes 13 vor: »Feria V. Ante diem etc.« [144].

Dafür, dass die deutsche Dichtung des 9. Jahrhunderts bei der Schilderung der Ankündigung des Verrathes dem vierten Evangelium den Vorzug gab, bieten die betreffenden Stellen im Heliand und in Otfried's Krist den Beweis.

Nachdem im Heliand Christus verkündet hat, dass einer von den Zwölf ihn verrathen werde und Petrus dem Lieblingsjünger, der »dem mächtigen Christ durft' am Busen ruhen« gewinkt, lautet Christi Antwort auf die Frage des Johannes, wer der Falsche wäre, der ihn verkaufen wollte:

> .... »Seht her, wem ich hier
> Meiner Mundkost reiche, der hat Meingedanken
> In der Brust verborgen, der wird mich den erbitterten
> Feinden überliefern, dass ich mein Leben so
> Mein Alter ende.« Und alsobald nahm er
> Der Mundkost vor den Männern und gab sie dem meinthätigen
> Judas in die Hand ....
> Wie da der Zweideutige
> Die Mundkost empfing und sie zum Munde führte,
> Da entging ihm die Gotteskraft, Gramgeister fuhren
> In seinen Leichnam, leidige Wichte,
> Satanas selber umschnürte scharf
> Sein hartes Herz. [145]

In Otfried's »Krist« (zwischen 863 und 872 entstanden), sagt der Heiland: der wird mich verathen,

> .... »themo ih biutu thiz brót.«
> tho nám er eina snítun thar . inti bot sa júdase sar
> After thémo muase . so kleib er sátanase
> joh uuíalt sin sar ubar ál . selbo ther díufal.
> So er zi thíu tho giuuánt: thaz er thia snítun thar firslant .
> uzgiang sar tho líndo . ther díufeles gisíndo [146].

Das rohe Abendmahlsbild der Wiener Otfriedhandschrift (oben S. 367) lässt freilich eine bestimmte Handlung nicht erkennen; so viel aber lässt sich sagen, dass die Aufregung der Jünger doch wohl dem von Christus soeben angekündigten Verrathe gilt.

---

[143]) Lamprecht, in den Jahrb. des Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl., LXX (1881), S. 93, 94. Zum »Comes« vergl. auch Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti, S. 10. — Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch, 3. Aufl., S. 51 f.

[144]) Beissel, ebenda 53.

[145]) Heliand, Christi Leben und Lehre nach dem Altsächsischen von Karl Simrock, 3. Aufl. Berlin 1882, S. 168.

[146]) Krist, herausgegeben von Graff. Königsberg 1831, S. 298, Buch IV, Cap. XII. Contristatus est Jesus spiritu et dixit eis de traditione ejus. Joh. 13.

Aus der Wende des 10. Jahrhunderts wurde schon oben S. 348 die auf das Johannesevangelium zurückgehende Stelle einer Jugenddichtung Ekkehart's IV. beigebracht:

»Sumpta buccella Judam Satan intrat in illa,
Discrepuit medius Satanem per viscera fusus.«

Bildete somit in der theologischen Litteratur, der Predigt, der Messe, der Evangelienlesung, der Dichtung des hier in Betracht kommenden Zeitraumes immer wieder der Johannestext die Grundlage für die an das letzte Mahl Christi mit seinen Jüngern und den Verrath des Judas anknüpfenden erbaulichen und lehrhaften Betrachtungen, so ist es ganz erklärlich, dass uns die bildende Kunst eine entsprechende Erscheinung darbietet.

Somit wundert es uns nicht, dass der Darstellung der Ankündigung des Verrathes in der Regel, — wenn sie als Illustration der Collecte zum Gründonnerstag in den Sacramentarien auftritt, stets —, die Erzählung des Ev. Joh. XIII zu Grunde gelegt wird, wonach Christus dem Judas den Bissen reicht. Wenn schon jetzt in zahlreichen Fällen der geflissentlich hässlich, frech, heuchlerisch, meist ohne den Nimbus, den die anderen Apostel in der Regel haben, dargestellte Judas von den übrigen Jüngern getrennt, bald auf Christus zugeschritten, bald vorne vor der Tafel sitzend oder knieend erscheint, so dürfte auch dieses mit der Einwirkung der kirchlichen Auslegung des Johannestextes zusammenhängen. Dadurch, dass der Teufel nach dem Bissen, ja laut der doch wohl auch sonst verbreiteten Auffassung Ekkehart's IV.[147]) in dem Bissen, der zugleich als das Abendmahlsbrod galt, in Judas fährt, dadurch ferner, dass Christus ihm sogleich nach der Reichung des Bissens sagt: »Was du thust, thue bald«, und Judas alsbald hinausgeht, erscheint er in dem Augenblick, da er den Bissen nimmt, gewissermaassen schon aus der Gemeinschaft der Apostel ausgeschlossen, was nun die bildende Kunst, das Nacheinander der Handlung in Gleichzeitigkeit verwandelnd, durch die betreffende Isolirung des Verräthers anzudeuten begann. Allerdings haben wir uns nach der Erzählung des vierten Evangeliums Judas unter den Aposteln in unmittelbarer Nähe Christi zu denken[148]). Die Isolirung des Verräthers enthält mithin ein stark symbolisirendes, tendenziöses Element und steht damit in entschiedenem Gegensatze zu der wirklichkeitsgemässeren byzantinischen Schilderung des Vorganges, welche, wie oben Repert. XIV, 195 f., XV, 361 f., 381, 382, gezeigt wurde, mit ganz seltenen frühen Ausnahmen, Judas (in äusserlicher Anlehnung an den Matthäustext) unter den übrigen Jüngern vorführt.

Dass bereits in unserer Periode die Worte des vierten Evangeliums XIII Vers 27: »Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn« bisweilen illustrirt wurden, sahen wir oben S. 360, 367. Wie aber dieses Motiv erst später häufiger zur Darstellung kommt, so auch das Liegen des Johannes an der Brust Christi.

In den mir bekannt gewordenen unzweifelhaft abendländischen Abendmahlsbildern bis um das Jahr 1000 ist das in der Litteratur so stark aus-

---

[147]) Oben S. 348.

[148]) Vergl. meine Auseinandersetzung im Repertorium XIV, 190, 191.

gebeutete Motiv: »Nun war einer unter seinen Jüngern, der zu Tisch lag an der Brust Jesu, welchen Jesus lieb hatte« (Johannes XIII, 23) noch nicht besonders betont, es sei denn, dass man die Stellung des Johannes in der Miniatur des Göttinger Sacramentars (Fig. 58 auf S. 351) so deuten will, doch ist hier wohl eher Vers 25: Der neigte sich dann an die Brust Jesu und spricht zu ihm: »Herr, wer ist es?« gemeint. Erst in einigen der Evangelienhandschriften aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts und zwar in denjenigen zu Hildesheim (Fig. 62 auf S. 365), in Prag (S. 365) und Bremen (Fig. 63 auf S. 366) ist ohne Zweifel eine Illustration zu Vers 23 gegeben. Dieses Liegen des Johannes an der Brust Jesu wird, wie wir weiter unten sehen werden, sodann zur Regel, wobei das mit der veränderten Sitte, nach welcher man nicht mehr, wie in der spätantiken Zeit, zu Tische lag, sondern sass, zusammenhängende Missverstehen der Evangelienstelle sich bald mehr, bald weniger bemerkbar macht[149]). Dass die alte Sitte des Zutischeliegens in den gelehrten Kreisen auch des Abendlandes im Anfange des 11. Jahrhunderts noch nicht ganz vergessen war, geht aus der Glosse in Ekkehart's IV. liber benedictionum hervor: »neque enim Johannes supra pectus domini recumbere neque retro pedes ejus rigare Maria quidem posset, si sedisset ipse«[150]). Den Urhebern der abendländischen Abendmahlsbilder muss aber im Gegensatze zu den byzantinischen Künstlern diese Sitte fremd geworden sein.

---

[149]) Vergl. meine Auseinandersetzung über die Anordnung der Tischgesellschaft beim Abendmahle nach den Schriftquellen. Repert. XIV, 186 f.

[150]) St. Gallener Codex 393. S. 100, bei Dümmler, Ekkehart IV., in der Zeitschrift für deutsches Alterthum, XIV, 20.

Vom Denkmal des Grossen Kurfürsten in Berlin.

Von Dr. **D. Joseph.**

Mit der Schöpfung des Reiterstandbildes des Kurfürsten Friedrich Wilhelm hat Schlüter, dessen idealisirte Gestalt uns nun bald in der Schinkelschen Museumsvorhalle entgegentreten wird, sich selbst ohne Frage übertroffen. In seiner Biographie des genialen Meisters hat Corn. Gurlitt [1]) eine treffliche Charakteristik dieses unübersieglichen Kunstwerks niedergelegt und Borrmann [2]) hat auf einige neue Daten hingewiesen, die er u. A. dem Manuscript von Beckmann [3]) entnahm. Diese für die Berliner Kunsttopographie bemerkenswerthe Quelle liegt auch einer Notiz des »Bär« [4]) zu Grunde, welche Dr. P. Seidel in seiner verdienstvollen Publication in der Zeitschrift für Bauwesen [5]) anmerkungsweise von Neuem abdruckt.

Es ist mir mittlerweile gelegentlich meiner archivalischen Forschungen im geheimen Archiv des königl. preuss. Kriegs-Ministeriums [6]) gelungen, in den Büchern der Generalkriegskasse diejenigen Titel zu finden, auf Grund deren jener Extract angefertigt ist, welchen Seidel aus den Archivalien des königl. Hausarchivs veröffentlicht hat. Somit werden die dort gefundenen, für die Geschichte des Denkmals des Grossen Kurfürsten so wichtigen Daten, nochmals als richtig bestätigt. Wortlaut und Schreibweise beider Quellen stimmen, von Unwesentlichem abgesehen, im Ganzen überein. Was in der Generalkriegskasse besonders auffällt, ist, dass der Titel »Ausgabe zum behueff des metallenen Pferds auff der langen Brücken« noch bis 1713 wiederkehrt, obwohl seit 1711 nichts mehr verausgabt wurde. In dem erstgenannten Jahr wird sodann der Titel mit der Bemerkung geschlossen, er habe fortan fortzubleiben, da alles darauf bezahlt sei. Die Spezialrechnungen sind in den Büchern des Kriegs-Ministeriums nicht enthalten.

---

[1]) Corn. Gurlitt, Andreas Schlüter. Berlin 1891, S. 95 ff.

[2]) R. Borrmann, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin, 1893, S. 391.

[3]) Beckmann, Manuscript, Chronik der Stadt Berlin, im Rathhausarchiv Berlin's.

[4]) Der Bär, Zeitschrift für vaterl. Geschichte, XI, 688.

[5]) Zeitschrift für Bauwesen, 1893, S. 57 ff.

[6]) Geh. Archiv des preuss. Kriegs-Ministeriums. Einnahme und Ausgabe der Subsidiengelder etc. der General-Kriegskasse 1698—1713.

Was nun jene Copie des »Bär« anbetrifft, so habe ich vor Kurzem Gelegenheit genommen, dieselbe mit dem Original zu vergleichen, und dabei gefunden, dass dieselbe nicht ganz correct wiedergegeben ist, wesshalb ich in Folgendem auf Grundlage des Manuscripts des Beckmann darauf zurückkomme. Es handelt sich für mich im Wesentlichen um die Wiedergabe des Inhalts, der interessant genug ist, um auch in einer kunsthistorischen Zeitschrift bekannt gegeben zu werden.

Wir erhalten dort von dem Zeugcapitän J. S. Berger, einem Augenzeugen des Gusses des hervorragenden Bildwerks, folgende bemerkenswerthe Angaben.

Die meiste Bewunderung ist neben der ausdrucksvollen, wuchtigen Figur des Reiters dem Pferde zu Theil geworden, »einem gewaltigen Hengst mit feurigem Blick und flatternder Mähne«. Modell zu diesem Pferde stand ein prächtiges Ross des Markgrafen Philipp Wilhelm, welches nach der Meinung aller Pferdekenner fast sämmtliche Schönheiten seiner Rasse aufwies. Das Thier wurde vom Maler Merck »geschildert«, bevor dasselbe aber ins Atelier gebracht wurde, ritt man es jedesmal ein wenig zu, damit die Adern recht sichtbar und vollblütig waren [7]).

Nach diesem Bilde wurde sodann das Gipsmodell in der auszuführenden Grösse angefertigt, auch die Figur des Reiters darauf modellirt und das ganze Werk mit »Metallgold« belegt. Hierdurch wurde der Eindruck erweckt, als habe man es mit einem bereits im Guss vollendeten Reiterstandbild zu thun. Dieses Modell stellte man provisorisch bis zur Fertigstellung der definitiven Form an die für letztere bestimmte Stelle auf der Langen Brücke und deckte es oben ab, damit die Witterung das wenig widerstandsfähige Material nicht frühzeitig zerstören sollte.

Der Guss der Statue — Reiter und Pferd wurden in einem Stück gegossen — ging im Beisein des Markgrafen und der Hofgesellschaft vor sich und gelang ganz vorzüglich.

Berger erzählt dann weiter, wie er oftmals »das Formen und die Ausarbeitung mit angesehen habe, als es aus dem Groben abgeputzt und der leimerne Kern, aus dem Reiter und dem Pferde (welches alles aus dem viereckten Loche, so das Pferd auf dem Kreutze hat, hierauf gemachet ist) gebracht«. Nachdem alles sauber gereinigt war, gab der Oberinspector der Giesserei Johann Jacobi seinen Leuten ein Fest, wobei sechs Mann durch das oben genannte Loch in den Rumpf des Pferdes krochen, sich dort am Wein gütlich thaten und in ihrer Lustigkeit metallene »Cammerchens« abfeuerten, deren Knalle sich in den Lärm beim Zutrinken mischten. Das viereckige Loch wurde dann später durch eine starke Platte sorgfältig verschlossen, so dass die Naht schwer zu erkennen ist.

---

[7]) Vgl. Seidel, Die schönen Künste in Berlin, 1828, II, S. 65. Es ist anzunehmen, dass das dort erwähnte auf Holz gemalte Oelbild des Standbildes, das dem Schlüter zugeschrieben wurde, hiermit in naher Beziehung stehe, andererseits liegt die Möglichkeit nicht fern, dass ein Oelbild nach dem Bronzeoriginal angefertigt wurde.

Der glückliche Giesser erhielt für sein wohlgelungenes Werk vom König eine grosse Goldkette mit dem Porträt des Spenders gleichfalls in Gold, zusammen im Werthe von 1200 Reichsthalern; ausserdem empfing Jacobi noch 1000 Thaler, welche ihm bereits in seiner Anstellungs-Urkunde für den Fall des gut vollendeten Gusses des Reiterstandbildes zugesagt waren [8]).

Die Kosten des Kunstwerks beliefen sich insgesammt nach der bereits genannten Quelle der Beckmann'schen Chronik auf 42000 Thaler, was jedoch durch den Nachweis der für das Denkmal gemachten Ausgaben auf Grund der Bücher der Generalkriegskasse auf 47531 Thaler 2 Sgr. 7 Pf. richtig gestellt ist. Völlig falsch aber erscheint uns die Angabe Fr. Nicolai's, der die Kosten auf 80000 Thaler angibt [9]). Man wird ohne Zweifel an der Zahl festhalten müssen, welche aus den Büchern des Kriegsministeriums resultirt. Es ist dies allerdings eine verhältnissmässig geringe Summe, wenn man die Grossartigkeit der herbeigeführten Schöpfung in Betracht zieht. Vergleichshalber sei nur darauf hingewiesen, dass die Herstellung des Denkmals des Grossen Friedrich von Rauch einen Aufwand von 240000 Thalern erforderte.

---

[8]) Geh. Archiv des königl. preuss. Kriegs-Ministerii. Einnahme und Ausgabe der Subsidiengelder etc. der General-Kriegskasse von 1700; daselbst heisst es: dem Hof- und Artillerie Giesser Johann Jacobi zum recompens wegen gethanen Gusses von obiger (Kurfürsten) Statue, gleich Ihme in seiner Bestallung verschrieben worden laut ordre vom 18. November 1700 und quitung 1000 Thlr.

Die Gratification des Jacobi für den wohlgelungenen Guss der Asia betrug gleichfalls 1000 Thaler. Vgl. meine diesbezügliche Abhandlung im Sammler, Zeitschrift für Antiquitätenkunde, Jahrg. XXII, Nr. 6.

[9]) Fr. Nicolai, Künstlerverzeichniss. Berlin 1786, S. 93.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

L'art en Bourgogne, par **A. Perrault-Dabot.** Ouvrage orné de 32 planches hors texte et d'une carte dressée spécialement. — Paris, H. Laurens, 1894. 8°, 284 S.

Der Titel dieses Werkes war geeignet, grosse Hoffnungen zu erwecken, erfüllt diese aber nur zum Theil. Burgund ist ja eine derjenigen französischen Provinzen, in denen sich die Kunst zu jeder Epoche am edelsten entwickelt hat, besonders seit dem 11. und 12. bis zum 15. und 16. Jahrhundert. Selbst abgesehen von den herrlichen Ueberresten der römischen und der gallisch-römischen Zeit, die man an vielen Orten, vor Allem aber in Autun, findet, braucht man kaum darauf hinzuweisen, von welcher Wichtigkeit die berühmten burgundischen Abteien von Cluny und von Citeaux im Hinblick auf die Entwicklung der französischen Architektur und Sculptur im Frühmittelalter gewesen sind. Die Abtei von Cluny vor Allem war unermesslich gross, reich und prächtig, dem Luxus und dem Glanz huldigend, so dass sie bei Gelegenheit ganze Gefolgschaften von Herrschern bei sich aufnehmen konnte. Zwar ist die Meinung Viollet-le-duc's, der den Cluniacensern den Hauptantheil an der Ausbildung des Spitzbogens zuschreibt, heutzutage sehr bestritten; nichtsdestoweniger bleibt ihnen der Ruhm, die Gründer eines bewundernswerthen romanischen Stils gewesen zu sein, dessen Typus sich sowohl in Paray-le-Monial wie in Charlieu, in Saint Lazare d'Autun wie in Saint-Philibert de Tournus, vor Allem aber in Vezelay wiederfindet. Von dort hat dieser Stil nach vielen anderen Theilen Frankreichs ausgestrahlt. Eine Epoche des aussergewöhnlichen Gedeihens und Glanzes beginnt für das Land, seit unter der Herrschaft der Herzöge, durch die Heirath Philipp's des Kühnen, Burgund und Flandern in einer Hand vereinigt sind. Es wird gleichsam eine flandrische Provinz und die zweite Heimath für die grossen Künstler des Nordens, von denen die meisten dort Spuren ihres Aufenthalts hinterlassen haben. Man braucht nur an Jan van Eyck zu erinnern, »Kammerdiener« des Herzogs, oder an Rogier Van der Weyden, der eines seiner Meisterwerke für jenes köstliche Hospital von Beaune schuf, wo es, einem Ausspruch Viollet-le-duc's zufolge, »fast ein Vergnügen sein musste, krank zu sein«. Einzelne Künstler verdanken sogar ausschliesslich Burgund ihre Berühmtheit, so Melchior Broederlam, Jean de Marville und Claus Sluter. Dank den vereinigten

Kräften dieser beiden grossen Bildhauer, wahrscheinlich vor Allem durch die des Letzteren, bildete sich eine Bildhauerschule, die man mit Recht eine burgundische nennen kann. Während zwei Jahrhunderten hat sie nicht allein in Burgund geherrscht, sondern auch in allen benachbarten Ländern. Zum Theil entstand auch aus ihr durch Michel Colombe die Schule der Loire. Der Stil dieser burgundischen Schule war gross, wuchtig und kraftvoll, wenn auch oft schwerfällig, plump und steif, besonders im Faltenwurf, aber wunderbar durchdrungen von dem Geist des Naturalismus, der Wahrheit und des Lebens. Wie der gelehrte Conservator der Sculpturen des Louvre, Herr Courajod, es wiederholt so klar dargethan hat, bildete diese burgundische Schule einen der fruchtbarsten Keime für die Entwicklung der Frührenaissance, der französischen oder niederländischen, wie man sie nennen will, bevor sie zurückging und in der knechtischen Nachahmung der Antike und der italienischen Vorbilder ihre Kräfte verlor. Aus diesem Grunde verdienten Denkmäler, wie der Brunnen des Moses, oder das Portal der Chartreuse von Champmol, eigentlich einen besonderen Platz in der allgemeinen Geschichte des menschlichen Geistes.

Nach der Renaissance, die sich in Burgund, vor Allem aber in Brou, zum Theil noch beeinflusst durch den Geist des vorhergehenden Jahrhunderts, besonders glänzend entwickelt hat, zeichnet sich diese Provinz vor den anderen nicht mehr erheblich aus. Zahllose im 17. oder 18. Jahrhundert erbaute Paläste legen Zeugniss ab von der Pracht und dem Reichthum des Lebens in der Provinz, das durch die Anwesenheit eines Parlamentes und eines angesessenen alten Adels natürliche Nahrung erhielt. Künstler, die nicht ohne Bedeutung sind, wurden dort geboren. Greuze und Prudhon vor Allem kündigen ruhmreich den Anbruch der neuen Zeiten an. Aber Burgund erwacht erst endgültig im 19. Jahrhundert mit dem grossen Bildhauer Rude, dem Schüler der wunderbaren früheren Meister Sluter und Marville, deren künstlerische Erbschaft er über Jahrhunderte hinweg angetreten hatte. Wie diese seine Vorgänger huldigt er der Bewegung, der Farbe, dem packenden Realismus und wird zum wahren Gründer der modernen Sculptur, wie sie sich nach ihm seit Carpeaux bis Falguière oder Frémiet, Dalou oder Rodin entwickelt hat. Zu allen Zeiten scheinen Kraft, Wucht und Energie, wenn auch oft mit Schwerfälligkeit gepaart, eine der hervorstechendsten Eigenschaften der burgundischen Race gewesen zu sein. Die künstlerische Production Burgund's gemahnt an seine Weine, die ein Feuer und einen Duft besitzen, die sie vor allen anderen auszeichnen. Beide sind Erzeugnisse desselben mächtigen Lebenstriebes, der gleichen quellenden Fruchtbarkeit.

So war es denn ein verlockendes Unternehmen von dieser Provinz, soweit ihre Kunst in Betracht kommt, eine vollständige und ins Einzelne gehende Geschichte zu schreiben. Aber mit Rücksicht auf die täglich wachsende Zahl der gesammelten Documente hätte es einer weiteren Ausarbeitung, eines umfassenderen Wissens und einer eingehenderen Kritik bedurft. Herr Perrault-Dabot, ein Burgunder von Geburt, hat es aus Liebe zu seiner Heimath, die er so treffend »la petite patrie locale« nennt, versucht, Burgund ein Denkmal zu setzen. Zu beklagen bleibt es aber, dass er dasselbe nicht imposanter zu

gestalten gewusst hat! Es ist weiter nichts als ein Memento, eine Art von Gedenkstein, ein pietätsvoller Ex-voto. Der Hauptfehler des Buches ist der, dass es fast gänzlich als eine Leistung aus zweiter Hand zu betrachten ist. Alles zu knapp, zu gedrängt, zu sehr resümirend; mehr anderwärts entnommen, als direct nach der Natur empfunden. Der Verfasser gibt es selbst zu »oeuvre de vulgarisateur, non d'archéologue« gemacht zu haben. Da er es selbst so gewollt hat, wäre es ungerecht, ihm einen Vorwurf daraus zu machen. Nur ist es schade, dass das gesteckte Ziel nicht höher war und er sich nicht bemüht hat, ein eingehenderes und tiefgründigeres Werk zu schreiben, auf das wir immer noch warten, und das wir von ihm erhofft hatten. Aber auch so wie es ist, wird das Buch nützlich sein können, selbst dem Archäologen, der das Land gründlicher kennen lernen will, indem es ihm einen allgemeinen, aber doch genügend genauen Ueberblick über das Forschungsgebiet verschafft. Die besondere Stellung des Verfassers als Archivar der Commission für die historischen Denkmäler gab ihm eine Reihe werthvoller Documente zur Hand, die er ganz geschickt gruppirt und benutzt hat. Ein weiterer Vorzug des Werkes liegt in einer Anzahl von interessanten Reproductionen und hauptsächlich in einer für das Buch eigens hergestellten und auf Burgund begrenzten Theilkarte der Generalkarte der historischen Denkmäler. Dieses kleine Handbuch der burgundischen Kunst kann gerade in seiner Beschränkung als ein sehr nützliches Supplement zum Guide Joanne angesehen werden, das jeder kunstliebende Reisende in Burgund mit sich führen oder wenigstens vor der Abreise zu Rathe ziehen möge. So lange wir noch das grosse, abschliessende Werk, dessen dieses schöne Land würdig ist, zu erwarten haben, und das wir wohl eines Tages von einem Kunsthistoriker erhoffen, wird dieses Handbuch seine Stelle vertreten und es nach Möglichkeit ersetzen.

Paul Leprieur.

Architektur.

Dr. **Georg Hager,** die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren. Mit 16 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. München, Dr. C. Wolf & Sohn, 1894. (Sonderabdruck aus dem XLVIII. Bande des »Oberbayrischen Archives« des Historischen Vereins von Oberbayern, S. 195 ff.).

Vor 10, 12 Jahren fuhr ich ziemlich planlos in Bayern auf der Suche nach Barock herum. Auf litterarischem Wege war es mir nicht gelungen, einen einigermassen klaren Ueberblick über die wichtigsten Fundstellen zu erlangen, über Werth und Unwerth der verschiedenen »verzopften« Kirchen und im »frivolsten Rococostil« errichteten Klöster mir zu verschaffen. Ich war zumeist auf die Kunde angewiesen, welche Maler mir gaben, damals fast die Einzigen, welche den Barockbauten nicht mit Hass und Verachtung gegenüber standen. Ich erinnere mich noch deutlich des Ausfluges über Fürstenfeld-Bruck nach Diessen, Wessobrunn und Rottenbuch, vor welchem meine Gewährsleute mir erzählt hatten, an Schönheit werden sich die Eindrücke von Ort zu Ort steigern. Wessobrunn's culturgeschichtlich so bedeutender Name war der

einzige, den ich von den mir genannten schon von früher her kannte. Welchen Glanz musste ich dort erwarten, nachdem ich in Fürstenfeld-Bruck und Diessen mit Staunen die Offenbarungen einer gewaltigen baukünstlerischen Kraft erkannt hatte, Raumbildungen gesehen hatte, wie sie in Deutschland zu keiner Zeit schönheitlicher geschaffen worden sind.

Darauf bildete dann Wessobrunn eine schwere Enttäuschung: 10 bis 12 Kilometer Marsch in der Sonnengluth und lediglich kümmerliche Reste einstigen Reichthums — seither stand das Kloster in üblem Ansehen bei mir!

Das Werk Hager's hat mich eines Besseren belehrt. Seit man in Süddeutschland beginnt, die künstlerischen Thaten des 17. und 18. Jahrhunderts mit Achtung zu beschreiben und abzubilden, erkennt man, dass zwischen der französischen Schweiz und Ungarn sich zu jener Zeit ein ausserordentliches Kunstleben abspielte, ein solches, das in culturgeschichtlicher Bedeutung dem wissenschaftlichen Leben Norddeutschland's reichlich die Waage hält. Sind Leibnitz und Wolff die Vorboten Lessing's, so sind die Maler, Bildhauer und Bauleute des Südens die Vorboten Mozart's. Erst die Mischung der künstlerischen Kraft des Südens mit der Gedankenklarheit des Nordens gab uns Goethe, Schiller und Beethoven. Und zwar erweist sich die künstlerische Bildung des Südens als volksthümlicher, als mehr von innen heraus quellend, daher auch als mehr in die Tiefe wirkend.

Dafür liefert die Geschichte Wessobrunn's sehr merkwürdige Belege. Auf einem alten Kunstboden — das Kloster und seine in München theilweise noch erhaltenen Kunstschätze gehen bekanntlich auf die älteste Zeit bayrischer Geschichte zurück — entstehen während einer Reihe von Jahrhunderten immer aufs Neue bemerkenswerthe Kunstwerke. Aber nicht die an einem reich verzierten romanischen Lettner aufgestellten romanischen Statuen, deren Reste Hager eingehend bespricht und abbildet, nicht die verstreuten Baureste, die er in der Umgegend mit Finderglück zusammensuchte, nicht die Geschichte der Wandlung des Klosterbaues während der folgenden Jahrhunderte erhebt Hager's Arbeit weit über die Kunstgeschichte anderer Kirchen und Klöster, sondern die eigenartige Entwicklung einer Schule von Stuccatoren unmittelbar im Anschluss an das Kloster. Der Neubau des Klosters unter Abt Leonhard III. (1671—1696) und Virgilius (1696—1706), der Bau des Schlosses Abtsried, die Anlage und Besserung vieler Kirchen und Kapellen geben die äussere Veranlassung dazu, dass in den um das Kloster herum gelegenen Dorfschaften sich die schon seit dem 16. Jahrhundert hier ansässigen Bauarbeiter zu weit ausgedehnter künstlerischer Arbeitsleistung erhoben. Augustin Ybelher, der um 1600 lebte, erlernt in Mantua die Kunst der Stuckbearbeitung, unter dem Einfluss der Jesuiten verbreitet sich das Stukkiren auf die bayrischen Kirchen, entwickelt sich in den Schmuzer die erste berühmte Stuccatorenfamilie Bayerns, ähnlich jener von Ilg bearbeiteten der Carlone und Carnevale in Oesterreich, zu weit über die örtlichen Grenzen hinausgreifender Bedeutung.

Das 17. und 18. Jahrhundert gibt den Wessobrunnern nun eine erstaunliche Verbreitung. Sie durchziehen ganz Deutschland, die Italiener verdrängend, und werden zu wichtigen Trägern eines nationalen Schmuckstiles, der neben

der Architektur sich seine Eigenart und wenigstens im Ornament eine durch eigene Geschmacksentwicklung bedingte Formbehandlung wahrt. Fast in allen den grossen Barockkirchen Bayern's und Schwaben's, vielfach auch Franken's, der Schweiz und Oesterreich's, treten die Wasserbrunner Meister auf; und wenn Hager auch mit grossem Fleiss die Nachrichten selbst aus grösserer Ferne sammelte, so wird er doch zweifellos die Grenzen des Arbeitsgebietes der leichtbeweglichen Künstlerschaar mit seinen Forschungen nicht überall erreicht haben. Neue Funde von der Betheiligung oberbayrischer Meister aus dem jetzt so weltfremden Vor-Alpenthal werden in Zukunft gewiss aus den verschiedensten Gegenden auftauchen, zumal Hager seiner Arbeit ein Verzeichniss der Wessobrunner Maurer und Stuccatoren beigab, welches wohl dreihundert und mehr Namen umfasst.

So bietet das treffliche Buch eine jener wissenschaftlichen Ueberraschungen, welche im Gebiete der Baugeschichte späterer Jahrhunderte Jene kaum erwarteten, die sie nur oberflächlich kennen. Wenn man aber die Hefte des bayrischen Inventarisationswerkes aufmerksam durchschaut, überkömmt Einem das Gefühl, dass diese Ueberraschung nicht die letzte sein werde. Die bayrischen Kirchen und die Münchener Archive werden sicher noch manchen anderen Beitrag zur Culturgeschichte der letzten Jahrhunderte herbeischaffen, welche uns belehren, dass die Ueberlegenheit München's in künstlerischen Dingen nicht auf Zufall, sondern auf der lang vorbereiteten und durch die Oede der klassisch-romantischen Zeit nicht zerstörten Vertrautheit des Volkes mit schönheitlichen Dingen beruht. Und so wird auch Hager's Buch nicht bloss für den »Fachmann«, sondern für die allgemeine Geschichte unseres Volkes bedeutsam!

Cornelius Gurlitt.

Sculptur.

H. Grisar, Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom. Separatabzug aus der Römischen Quartalschrift, Bd. VIII, Rom 1894, gr. 8°, S. 48, mit einer Lichtdrucktafel.

Obwohl der gelehrte Verfasser vorstehender Abhandlung sich als besondern Vorwurf derselben bloss die beiden Reliefs des merkwürdigen, in seiner Art einzigen Sculpturwerkes, das in der letzten Zeit das Interesse der Freunde der Kunst neuerdings wiederholt gefesselt hat (s. die besonderen Veröffentlichungen darüber von J. Berthier, A. Bertram, A. Ehrhard, sowie ihre gelegentliche Berührung durch Perate, Forrer und Müller, sowie Strzygowski), erwählte, worin die Kreuzigung und die Verherrlichung Christi und des Kreuzes dargestellt sind, so enthält seine Schrift sowohl in den Context ihres engeren Gegenstandes eingestreut, als auch namentlich in einem allgemeinen Schlusscapitel so viele werthvolle Bemerkungen und Ausführungen über den Ursprung, den Kunstcharakter, den Gegenstandskreis und dessen Verknüpfung, die ursprüngliche Anordnung und den gegenwärtigen Zustand des ganzen Werkes, dass sie das Interesse der Fachforschung in einem viel weiteren Maasse in Anspruch zu nehmen geeignet ist, als ihr Titel vermuthen liesse.

Was vorerst ihren Hauptgegenstand anlangt, so ist vor allem hervor-

zuheben, dass der Verfasser Gelegenheit hatte, sowohl die dabei in Betracht kommenden zwei Reliefs, als auch überhaupt alle übrigen bei der Gelegenheit unter den günstigsten Verhältnissen zu untersuchen und zu studiren, als die Thüre, um die Schäden, die ihre Einfassung bei der Pulverexplosion vom 23. April 1891 erlitten hatte, zu heilen, niedergelegt und die Relieftafeln, die in jene von Anfang an so eingefügt waren, dass sie daraus losgelöst werden konnten, herausgenommen wurden. Diesem Umstande ist es auch zu verdanken, dass der Verfasser von den beiden fraglichen Reliefs Photographien nehmen konnte, die, weil im Freien beim besten Lichte ausgeführt, von ihnen getreuere, klarere und vollständigere Abbilder gaben, als sie bisher vorlagen. Zu bedauern bleibt nur, dass bei dem erwähnten Anlass nicht dafür gesorgt wurde, die sämmtlichen Scenen in gleich vortrefflichen Aufnahmen zu reproduziren, ehe die Thüre in das Halbdunkel ihrer gewöhnlichen Aufstellung zurückgebracht wurde, das der photographischen Wiedergabe so schwer zu besiegende Hindernisse entgegenstellt.

Die Kreuzigungsscene betreffend, berichtigt der Verfasser eine Reihe von Angaben seiner Vorgänger, deren Unrichtigkeit eben daher rührt, weil sie das links zu oberst befindliche Relief nicht so genau wie er untersuchen konnten; er widerlegt die Ansicht, die darin nur eine Andeutung des Opfers auf Golgatha durch die Darstellung der Selbstdarbringung des Heilands in Gestalt eines Oranten, oder gar die Jünglinge im Feuerofen sehen wollte, charakterisirt es vielmehr als den ersten »hochinteressanten Versuch, den Typus der historischen Kreuzigung herzustellen«; er geht ferner genau auf die formellen und materiellen Details der Darstellung und ihre Abweichungen von den späteren Conceptionen des Gegenstandes, wovon die ältesten (Elfenbeintafel im britischen Museum, Seidenstickerei und Goldplättchen aus Achmim, Miniatur im Evangeliar des Rabulas, Bild in der Catacombe des hl. Valentin u. a.) eingehend und einzeln zum Vergleich herangezogen werden, ein, um als Ergebniss festzustellen, dass während der ersten Jahrhunderte des Hervortretens der Kreuzigungsscene in der Kunst ein fester Typus dafür nicht vorhanden war, dass namentlich auch ihre älteste Form in S. Sabina fast ohne alle späteren Anklänge blieb, und dass sich aus ihr — wie überhaupt aus irgend einer der andern Kreuzigungsdarstellungen — ein sicherer Schluss auf die historischen Einzelheiten der Begebenheit durchaus nicht ziehen lasse.

Nachdem der Verfasser sodann die Darstellungen des Kreuzes auf den übrigen Scenen kurz durchgegangen, kommt er ausführlich auf diejenige des Verherrlichungsreliefs (Christus in Glorie oben, unten die Kirche, über deren Haupt Petrus und Paulus das Kreuz emporhalten) zu sprechen. Er weist ihm seine ursprüngliche Stelle am Ende der ganzen Bilderreihe, und dem Kreuze darauf, entgegen der Auffassung Berthier's auf diejenige Garucci's zurückkehrend, die Bedeutung »als grossartiges Wahrzeichen an, zwischen das irdische Leben der Kirche und die Glorie des Himmels hingestellt, und zu der Herrlichkeit hinaufdeutend, in welche Christus eingegangen, bereit, die Seinen daran theilnehmen zu lassen«. Es ist dabei zu betonen, dass der Verfasser zuerst die Verlängerung des oberen Endes des Kreuzes in der Richtung gegen den

Heiland zu, die die früheren Autoren ganz übersehen, Berthier aber irrthümlich als Schleife, an der die angebliche Krone hängt, erklärt hatte, eben als Zeiger, als Hinweis nach oben, zum himmlischen Leben, das der darüber dargestellte Heiland symbolisirt, auffasst. In der Darstellung des letzteren hebt der Verfasser besonders die Inschrift IXΘYS auf der geöffneten Rolle in seiner Linken, als eine der interessantesten Reminiscenzen der älteren christlichen Kunst und Symbolik, die auf unserem Monument sich vorfinden, hervor. Aus der Zeit seiner Entstehung ist die Anwendung der gleichen Inschrift nur noch einmal in Ravenna nachweisbar. Dadurch, dass diese Anwendung in unserem Falle etwas forcirt erscheint, die Reihenfolge der Buchstaben überdies verwechselt ist, so dass man zweifeln muss, ob der Urheber des Reliefs sie recht verstanden habe, widerlegt sich zugleich schlagend die vorzugsweise davon abstrahirte Ansicht Berthier's, dass die Thüre ihre Entstehung den Händen griechischer oder griechisch-römischer Künstler zu verdanken habe, der andern wichtigeren Gründe, die gegen solche Zuschreibung sprechen, nicht zu gedenken.

Auf die Fragen übergehend, die sich auf unser ganzes Monument, nicht bloss auf einzelne Reliefs desselben beziehen, stellt der Verfasser vor allem aus genauer, unter den obigen günstigen Verhältnissen durchgeführter Untersuchung fest, dass die Sculpturen durchweg so intact sind, wie sie vor mehr als tausendvierhundert Jahren aus der Werkstätte hervorgingen, und dass ihm die Angaben früherer Autoren von einer späteren Ueberarbeitung oder von Ergänzung einzelner Theile in Hinsicht auf fast alle Reliefs auf unbegründeter Voraussetzung zu beruhen scheinen. Ihren Ursprung anlangend, sprechen alle Vergleiche, die man mit der Thüre und den Denkmälern der frühchristlichen Kunst zu Rom anstellen mag, zu Gunsten ihrer Entstehung zur Zeit des Niederganges eben dieser Kunst im 5. Jahrhundert. Getreu spiegeln sich Ideenkreis, Formenwelt, Technik der angegebenen Epoche auf ihr wieder, wie im besondern an einer Vergleichung mit den unter Sixtus III. (432—440) ausgeführten Mosaiken am Triumphbogen der Apsis in S. Maria Maggiore dargethan wird. Für ihre Ausführung nimmt wohl auch der Verfasser verschiedene Hände, nicht aber verschiedene Zeiten, wie manche seiner Vorgänger an, indem er die Hypothese aufstellt, die vier Tafeln, die durch ihre vollendetere Conception und Ausführung Veranlassung zu jener Ansicht gaben (Verherrlichung Christi, Eliasbild, Christi Himmelfahrt und Habakuk's Entführung), seien, nachdem der ursprüngliche Meister der übrigen Reliefs die Bilderreihe unvollendet hinterlassen, von einem Nachfolger hergestellt worden, eine Annahme, die durch die Erwägung gestützt wird, dass diese Scenen in der historischen Ordnung der Darstellungen in der That an das Ende der ganzen Reihe gehören. Eine wesentlich spätere Entstehung gerade dieser besten Reliefs weist der Verfasser unter Hinweis auf die in den dem fünften folgenden Jahrhunderten immer mehr sinkende Kunst und das Verschwinden von classischen Reminiscenzen aus derselben zurück, während ja gerade unsere vier Reliefs einen Fortschritt gegenüber den übrigen bekunden, und bezüglich des Zurückgreifens auf die Vorbilder des römischen Alterthums sich ein Unterschied zwischen den gesammten Darstellungen nicht bemerkbar macht. Es wird also der Zeitpunkt

der Vollendung des Kirchenbaues im Jahre ca. 435 auch als derjenige der Thüre festzuhalten sein.

Schliesslich geht der Verfasser auf den vor ihm schon von Bertram, Ehrhard und zum Theil auch von Berthier bemerkten Parallelismus zwischen Scenen des alten und neuen Testamentes, wie er auf unserem Denkmal vorkommt, ein, und sucht daraus namentlich auch einige Anhaltspunkte für die ursprüngliche Vertheilung der Reliefs zu gewinnen. Hiernach wären ursprünglich sechs grosse Tafeln des neuen und ebensoviel parallele des alten Bundes, von denen je vier noch existiren, vorhanden und um sie sechzehn kleinere Tafeln, diese aber vorwiegend mit Scenen des neuen Testaments gruppirt gewesen. Die Geschichtsscenen aus dem Leben Christi wären sich in chronologischer Reihe gefolgt, sie hätten also mit dem grossen Zachariasrelief (dem die Berufung Mosis als alttestamentarisches Gegenbild beigesellt war) links oben begonnen, und mit dem Verherrlichungsrelief (dem das Eliasbild als Pendant entsprach) rechts unten geendet. Eine ins einzelne gehende Reconstruction der ursprünglichen Bilderreihe aber verbietet sich in Folge der Unvollständigkeit des Vorhandenen.

Die mit ebensoviel wissenschaftlicher Akribie als feinem künstlerischen Sinn durchgeführte Untersuchung des Verfassers lässt unwillkürlich den Wunsch rege werden, wir möchten aus seiner Feder bald auch mit einer ähnlich gründlichen Beleuchtung der übrigen Darstellungen unseres Denkmals beschenkt werden. *C. v. Fabriczy.*

N. Malvezzi, Alessandro V. Papa a Bologna. **Alf. Rubbiani,** La Tomba di Alessandro V. Estratto dagli Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna, III. Serie, Vol. XI fasc. I—III. Bologna, Fava e Garignani 1894. gr. 8⁰ 50 S.

Von den vorstehenden beiden zu einem Heft vereinigten Publicationen gehört bloss die zweite in den Bereich unserer Zeitschrift, da sich die erste ausschliesslich mit der Klarlegung der historischen Persönlichkeit, der Wahl und den räthselhaften Umständen des schon wenige Monate nach seiner Erwählung erfolgten Todes Papst Alexander's V. beschäftigt. Doch werden auch sie die engeren Fachgenossen als orientirende Einleitung zu der Abhandlung Rubbiani's nicht ohne Nutzen lesen.

Die zweite, unseren Leserkreis besonders interessirende Studie nun, verdankt ihre Entstehung der unter der fachmännischen Leitung ihres Verfassers in jüngster Vergangenheit durchgeführten Rückversetzung des Grabdenkmals des Papstes an den Ort seiner ursprünglichen Errichtung, die Kirche S. Francesco, woher es im Jahre 1807 bei Gelegenheit der Aufhebung des Klosters und Uebergabe seiner Räume zu Zwecken der Zollverwaltung nach dem städtischen Friedhof in der Certosa übertragen und dort erst 1837 wieder zusammengesetzt worden war, nicht ohne dass in der Zwischenzeit einige seiner Bestandtheile, namentlich der eigentliche Sarkophag, worauf die Statue des Verstorbenen ruhte, in Verlust gerathen wären.

Was den Urheber des in Rede stehenden Werkes betrifft, so war bis vor Kurzem die Angabe Vasari's, der es dem Niccolò di Piero Lamberti aus

Arezzo zuschrieb, allgemein in Geltung. Nur Cicognara hatte auf Grund eines ihm durch einen Localforscher vermittelten urkundlichen Zeugnisses den bekannten Medailleur Sperandio von Mantua als Autor, wenn auch zweifelnd, namhaft gemacht. Die seither verloren geglaubte documentarische Notiz, auf die sich Cicognara's Attribution stützte, gelang es nun A. Rubbiani, wenn auch nicht im Originale, doch in einem im vorigen Jahrhundert genommenen Auszuge aus einem mit der Errichtung des Grabmals im Jahre 1482 gleichzeitigen Ausgabenregister des Klosters S. Francesco, wieder aufzufinden, womit nun der darin wiederholt unzweideutig mit vollem Namen angeführte Meister als Schöpfer des fraglichen Werkes endgiltig festgestellt erscheint. Damit stimmt die durch A. Venturi aus Quellen des estensischen Archives nachgewiesene Anwesenheit Sperandio's in Bologna während der Jahre 1478—1490 aufs Beste überein. (Rubbiani veröffentlicht übrigens ein Document aus dem bolognesischen Archiv, das den Zeitpunkt der Ankunft Sperandio's in Bologna genau präcisirt: es ist die vom 20. Juli 1478 datirte Anzeige, dass der Meister sich zur Ausübung seiner Kunst sammt Familie in der Stadt niedergelassen habe; die letztere ist darin in den Personen seiner Frau Maria, seiner Töchter Camilla, Lucrezia und Laura, sowie des einzigen Sohnes Beltrando specificirt.) Das Verdienst Venturi's ist es auch, in seiner Studie über Sperandio (Arch. stor. d. arte I. u. II. Jahrg.) die Unhaltbarkeit der nach Entdeckung der Autorschaft Sperandio's — zur Rettung der Autorität Vasari's — aufgetauchten Annahme nachgewiesen zu haben, als ob in einigen Parthien des Grabmals Alexander's V. die Hand Niccolò Lamberti's zu erkennen wäre, was dann weiter zur Aufstellung der Hypothese führte, die Vollendung des kurze Zeit nach dem Tode des Papstes (1410) durch Lamberti begonnenen Monuments sei durch den Tod des Künstlers vereitelt, und dieses erst siebzig Jahre später durch Sperandio beendigt worden. Das Werk, wie es heute vor unseren Augen steht, rührt ausschliesslich von Sperandio her; hingegen bringt aber Rubbiani urkundliche Nachrichten bei, die, wenn auch nicht mit absoluter Nothwendigkeit, so doch mit der grössten Wahrscheinlichkeit zu der Annahme drängen, es müsse bald nach des Papstes Tode ein Denkmal für ihn in Angriff genommen und auch hergestellt worden sein. Es sind dies ein Rechnungsvermerk aus dem Jahre 1424 über durch die Bauverwaltung von S. Petronio den Mönchen von S. Francesco geliefertes Steinmaterial für ein Grabmal des Papstes, denn nur um ein solches, nicht etwa um die Grabkammer selbst konnte es sich vierzehn Jahre nach seinem Tode handeln; und weiter der Wortlaut einer jetzt nur noch in der Aufzeichnung eines Mönches des Klosters aus dem Jahre 1784 erhaltenen Inschrifttafel, von der es feststeht, dass sie in gothischen Buchstaben gemeisselt war, also nicht erst dem Monument vom Jahre 1482 angehört haben konnte. So würde sich hiernach doch die Möglichkeit der Wahrheit der Angaben Vasari's, für die er ja irgend ein reales Substrat gehabt haben musste, da er sie in so bestimmter Form vorbringt, ergeben und zugleich der auffallende Umstand wegfallen, dass man erst über ein halbes Jahrhundert nach dem Tode des Papstes an ein Grabmal für ihn sollte gedacht haben. Da überdies laut einem jüngst aufgefundenen Documente

(s. Arch. stor. dell' Arte IV, 103) ein »Maestro Nicholae de Piero da Fiorenza, intagliatore de maxegne«, in dem wir unseren Lamberti zu erkennen haben, bei den im Jahre 1429 begonnenen Wiederherstellungsarbeiten an dem 1425 durch Brand zerstörten Palazzo degli Anziani in Bologna beschäftigt erscheint, so entfällt nunmehr auch jener Grund für die Unmöglichkeit der Annahme, er könne auch schon 1424 in derselben Stadt für das Grabmal Alexander's V. thätig gewesen sein (wie es Vasari, allerdings für eine um sieben Jahre zurückliegende Zeit, berichtet), den man aus dem bisher, jedoch ohne urkundliche Zeugnisse, in das Jahr 1420 gesetzten Todesdatum des Meisters dagegen geltend machen konnte. Allerdings mangelt aber dafür noch immer eine Erklärung, wie jenes erste Denkmal des Papstes so ganz und gar habe verschwinden können, dass davon bloss eine Inschrifttafel bis auf spätere Zeiten erhalten blieb.

Das Monument Alexander's V. ist ganz in Terracotta und zwar in ungefähr hundert Stücken gearbeitet, die liegende Statue des Todten allein aus vierzig einzelnen Theilchen zusammengefügt, in die die ursprünglich in einem Stück modellirte Gestalt, solange der Thon noch nicht erhärtet war, auseinandergeschnitten worden sein musste, um den Brand im Ofen leichter bewerkstelligen zu können. Die Zusammenfügung und Festkittung dieser Bestandtheile zu einem soliden Ganzen hat bei der Uebertragung und Wiederherstellung des Grabmals nicht wenig Schwierigkeit verursacht. Sie gelang, indem man den inneren Hohlraum der zusammengefügten Stücke mit flüssigem Cement ausgoss, der nach Erhärtung einen festen Kern für dieselben bildete. Um den verloren gegangenen Sarkophag wieder herzustellen, bot sich als alleiniges Hülfsmittel bloss die in Ciacconio's Leben der Päpste und Cardinäle vom Jahre 1677 enthaltene Abbildung dar, die, wenn sie auch in Bezug auf Stilrichtigkeit und Verhältnisse fast alles zu wünschen liess, doch zum mindesten eine getreue Angabe der verschiedenen Elemente, aus denen dieser Theil des Werkes bestanden hatte, und ihrer gegenseitigen Lage vermittelte: also des parallelepipedischen Körpers der Graburne mit drei durch ornamentirte Pilasterchen getrennten, die heraldischen Abzeichen des Papstes enthaltenden Feldern an seiner Vorderfläche, eines krönenden Frieses mit Seraphsköpfen als oberen, und eines einfachen Sockels als unteren Abschlussgliedes. Bei der nach diesem Vorbild vorgenommenen Nachbildung des Sarkophags dienten als Muster für die ornamentalen Füllungen der Pilaster diejenigen am Portal der Kirche Corpus Domini, das ja Venturi auch als höchst wahrscheinlich von demselben Meister stammendes Werk nachgewiesen hat, während die Imprese in den Feldern denjenigen auf den Goldgulden des Papstes (wovon nur zwei Exemplare im Museo civico zu Bologna existiren) nachgebildet wurden. Die ursprüngliche Polychromie des Monuments — rothbraune Terracottafärbung für den Unterbau, Steinfarbe mit Vergoldung der Gewandsäume, der Tiara, der Ringe für die Papststatue, und natürliche vielfarbige Bemalung der drei krönenden Statuen der Madonna, des hl. Franciscus und hl. Antonius, mit Ausnahme der Haarvergoldung — wurde nach den durchweg noch vorgefundenen Spuren in discreter Weise aufgefrischt, und damit ein interessantes Werk in ur-

sprünglicher Gestalt und an seiner alten Stelle der Pietät der Gläubigen, dem Interesse der Geschichtsforscher, dem Studium der Kunstbeflissenen wiedergeschenkt. *C. v. Fabriczy.*

Catalogue du Musée de la Commission des antiquités du département de la Côte d'or. Dijon, Lamarche, 1894. 4°. S. 389. Taf. 26.

Zur höchsten Ehre gereicht die Publication des vorliegenden Kataloges sowohl der Commission der Alterthümer des Departements Côte d'or, als insbesondere deren Präsidenten Herrn von Arbaumont, der die Ausführung geleitet und in der Vorrede über die gemeinsame Arbeit berichtet hat. Die Mehrzahl derer, die das interessante archäologische Museum von Dijon besuchten, das ebenso reich ist an gallisch-römischen Alterthümern wie an Ueberresten des Mittelalters und der Renaissance, hat es seit langem beklagt, sich ohne Katalog, ohne irgend welche genauere Angaben über die Herkunft und vielfach auch die Bedeutung der Gegenstände behelfen zu müssen. Man tappte so ziemlich im Finsteren, nur von seinem Instinkt geleitet, unter all den Merkwürdigkeiten herum.

Die Commission der Alterthümer der Côte d'or, der das Museum untersteht, hat sich muthig an die Ausfüllung dieser Lücke gemacht. Mit einem Fleisse und einer wissenschaftlichen Genauigkeit, die nicht genug zu rühmen sind, hat sie, trotz der verschiedenartigsten Schwierigkeiten, die in einzelnen Fällen durch die gänzliche Abwesenheit regelrechter Inventare nahezu unentwirrbar wurden, ein Verzeichniss von dem gegenwärtigen Stand ihrer Reichthümer aufgestellt.

Die Arbeit, die schon 1879 begonnen hatte, trat erst vor Kurzem an das Tageslicht. Aber man darf sich darüber nicht beklagen: gut Ding braucht Weil, und etwas Besseres konnte nicht gemacht werden. Auf eine Beschreibung der Gegenstände, die je nach deren Bedeutung summarisch oder eingehend ist, folgen die Angaben über die Herkunft und der Nachweis der Litteratur, sofern ein Stück schon wissenschaftlich bearbeitet oder reproducirt worden ist. In wenigen Zeilen ist, wenn man so sagen kann, der Civilstand der einzelnen Monumente gegeben. Bei einem Katalog von nahezu 2000 Stücken erfordert eine derartig gewissenhafte Redaction eine ausserordentliche Summe von Arbeit und Nachforschungen. Jede der verschiedenen Abtheilungen wurde von einem Specialisten bearbeitet oder geleitet. In einzelnen Fällen hat man sich sogar an hervorragende Fachleute gewandt, wie an Herrn Cagnat, den gelehrten Epigraphiker des Collège de France, für die Lesung und Auslegung der gallisch-römischen Inschriften, oder an einen Kenner des Hebräischen für die hebräischen Inschriften. Dies allein spricht für die Sorgfalt, mit der das gemeinsame Werk ausgeführt wurde und für den Werth der gewonnenen Resultate.

Fügen wir noch bei, dass am Ende des Bandes eine nicht unbeträchtliche Zahl von Objecten in ausgezeichneten Heliogravüren wiedergegeben ist; jede der 26 Tafeln enthält deren durchschnittlich zwei oder drei, oft auch mehr. Hier aber kann das Bedauern nicht unterdrückt werden, dass bei den Reproductionen dem Alterthum ein so breiter Raum zugestanden wurde im

Vergleich zum Mittelalter und der Renaissance, auf die nur 10 Tafeln von 26 entfallen. Wir wären nicht in Verlegenheit, eine beträchtliche Zahl von Monumenten, vor allem der Sculptur, zu nennen, die bedauerlicherweise entweder vergessen oder vernachlässigt wurden: zum Beispiel eine wundervolle Maria mit dem Kind, in Marmor (Nr. 1335), die trotz ihrer Verstümmelung ausserordentlich charakteristisch ist für die Blüthezeit der burgundischen Schule; die Statuette eines Weinenden (Nr. 1339), zu den Grabmälern der Herzöge gehörig oder einer der zahlreichen Nachahmungen derselben aus dem 15. Jahrhundert; eine weibliche Statue aus der Renaissance (Nr. 1346), die mit einer ähnlichen Statue zu vergleichen wäre, die kürzlich das Cluny-Museum erworben hat u. s. w. Und wenn man schon so glücklich ist, einige der seltenen und kostbaren Ueberreste eines der sichersten Werke des Claus Sluter zu besitzen, jenes leider zerstörten Kalvarienberges, der den Mosesbrunnen in der Chartreuse von Champmol krönte, warum hat man sie nicht alle ohne Ausnahme reproducirt? Der Katalog gibt bloss die rührende Büste des dornengekrönten Christus (Nr. 1323), aber nicht die festen und sehnigen, vom Schmerz gestreckten Beine (Nr. 1324), die so wundervoll dazu stimmen, noch die gekreuzten, so überaus geschmeidigen und weiblich zarten Arme (Nr. 1325), die in Dijon für diejenigen der Maria gelten, die ich aber weit eher für jene der Magdalene halten möchte. Man scheute sich offenbar, allzu fragmentarische Stücke abzubilden. Aber wenn es sich um einen Genius wie Sluter handelt, wird jeder Ueberrest zu einer Reliquie.

Dieser Katalog ist in seiner prächtigen Ausstattung wesentlich ein Bibliotheksbuch, bestimmt auf Distanz benutzt zu werden, und schwer transportabel. Man sollte davon eine kleinere, populärer gehaltene und handlichere Ausgabe machen, die weniger kostspielig wäre und von den Besuchern vor den Monumenten benutzt werden könnte. Das ist der einzige Wunsch, den wir uns zum Schlusse noch auszusprechen erlauben. Dann wäre das archäologische Museum vielen Museen Frankreich's, wenn auch nicht des Auslandes, voraus. *Paul Leprieur.*

Malerei.

Stiassny, Robert, Wappenzeichnungen Hans Baldung Grien's in Coburg, — Separatabdruck aus dem Jahrbuch der k. k. heraldischen Gesellschaft Adler. Wien, Carl Gerold, 1895. 64 S., 16 Tafeln.

In der zweiten Lieferung des Térey'schen Baldung-Werkes nehmen die Wappenvisirungen aus dem Coburger Cabinet einen beunruhigend breiten Raum ein. Ziemlich gleichzeitig hat R. Stiassny diesen für die Glasmalerei bestimmten Entwürfen eine sorgsame Studie gewidmet. Die Vergeudung der Arbeitskraft ist bedauerlich. Stiassny bringt Manches, was Térey entgangen ist. Aus einer grossen Folge von Entwürfen zu Wappenscheiben kam der grössere Theil auf die Coburger Veste; der Rest wurde zerstreut. Wohin, darüber macht Stiassny dankenswerthe Mittheilungen. Die Blätter gehören zu den schwächeren Arbeiten des Zeichners. Seine stets etwas hölzerne Art wird hier, wo das Naturvorbild wenig befragt wird, zuweilen derb und leer.

Die kühne und straffe Auffassung, die selbständige Erfindung, die Baldung's Stärke ausmachen, kommen nur hie und da zur Geltung, namentlich in den genrehaften Compositionen in den Füllungen oben. In der Hauptsache stellt die Aufgabe beengende Forderungen. Im Hinblick auf die Ausführung in Glasmalerei freilich sind diese Entwürfe in hohem Grade stilgerecht und vorbildlich. Darauf macht Stiassny mit Fug aufmerksam.

Wenige Blätter sind datirt. Bei einigen verschafft die Kenntniss der historischen und genealogischen Verhältnisse ein annähernd festes Datum. Die stilistischen Unterschiede zwischen den verschiedenen Zeichnungen sind gross. Fast über die ganze Arbeitszeit Baldung's dehnt sich seine Thätigkeit für die Glasmalerei. Zwischen 1512 etwa und 1542 sind die Zeichnungen entstanden. Der recht verspätete Uebergang von der Gothik zur Renaissance ist deutlich zu verfolgen. Von ungeschickter Derbheit entwickelte der Meister sich zu freier Grazie, um bei einer allzu selbstgewissen, etwas schablonenhaften Sicherheit zu enden.

Nach einer orientirenden Einleitung beschreibt Stiassny die in Coburg bewahrten Zeichnungen sehr genau, mit besonderer Berücksichtigung ihrer heraldischen Bedeutung. Die historische Litteratur, die Aufschlüsse gibt über die Geschlechter und Personen der Wappeninhaber, wird ausgiebig citirt und verwerthet. Mit solcher Bemühung empfiehlt sich die Publication besonders an dem Orte, wo sie zu Gaste ist. Dem Katalog der 51 Coburger Wappen, die übrigens nicht vollzählig in Térey's Mappe zu finden sind, ist ein Verzeichniss der ähnlichen Risse im Oesterreichischen Museum (10) und im Schlosse Seebarn bei Korneuburg (3) angeschlossen. Den Schluss macht eine interessante Notiz über Baldung's eigenes Wappen und über die Wappen von Abkömmlingen seiner Familie. Auf 16 Tafeln sind in wohlgelungenen Netzätzungen die besten der Entwürfe nachgebildet — in Verkleinerung, die der Wirkung wohlthätig ist. Vor einigen der in Coburg bewahrten Blätter ist ein Zweifel, wer der Autor sei, möglich; doch schliessen Erwägungen darüber sich besser an Térey's als an Stiassny's Publication an. Die von Stiassny abgebildeten Wappen bieten zu stilkritischen Bedenken keinen Anlass.

Friedländer.

Lorenzo Lotto, An Essay in constructive art criticism. By **Bernhard Berenson.** New York & London, 1895. 8°, XVIII u. 362 S.

Nach Jahresfrist hat der Verfasser seinen »Venetian painters« einen stattlichen Band folgen lassen, der das Leben und die Werke eines Malers behandelt, welcher zwar nicht zu den bahnbrechenden Meistern gehört, mit denen wir eine neue Epoche der Kunst anheben sehen, aber welcher durch seine künstlerische Eigenart und durch seine Sonderstellung in der venetianischen Malerschule längst das Interesse der Kunstfreunde auf sich gelenkt hat. So darf man sicher sein, dass eine Monographie über Lotto auf rege Theilnahme rechnen mag: um so mehr, wenn sie so eigenartig ist wie Berenson's Buch.

Die Anlage schon ist originell. Nach wenig Worten über Geburtsjahr und Geburtsort — Venedig wird als solcher seit Bampo's Publicationen allgemein

anerkannt — sehen wir uns sofort vor die Reihe der Jugendwerke Lotto's gestellt, welche einem scharfen Verhör unterworfen sind, um über die künstlerische Abstammung des Meisters Auskunft zu geben. Die Resultate werden im folgenden Capitel gezogen und eingehend begründet (darüber später). Es folgen in katalogartiger Aufzählung die weitern Werke Lotto's, verknüpft durch immer erneute Hinweise auf die stilistischen Qualitäten. Der Verfasser unterscheidet die folgenden Abschnitte: Uebergangszeit (1508—1517), die Bergamaskische Periode (1518—1528), die reifen Jahre (1529—1540) — in diese gehören Hauptwerke wie der hl. Nicolaus von Bari in der Carminekirche zu Venedig, die Madonna im Rosengarten in Cingoli —, das Alter (1540—1550) und die letzten Jahre (1550—1556). Daran schliesst sich ein kurzer Abschnitt: Lotto's Nachahmer; sein Einfluss — endlich das Schlusscapitel: der zusammenfassende Eindruck, eine Schlussübersicht, Reconstruction von Lotto's Charakter, »des Künstlers wie des Menschen«.

Wir sind über Lotto's Leben verhältnissmässig gut unterrichtet. Er hat, als ein Mann von etwas peinlicher Gewissenhaftigkeit — davon legt beredtes Zeugniss sein Libro dei Conti ab, das jetzt in der schönen Publication »Le Gallerie Nazionali Italiane« (Rom 1894) vollständig vorliegt — sehr viele, die Mehrzahl seiner Bilder signirt und mit der Jahreszahl versehen; ausserdem haben wir eine ziemlich grosse Anzahl von Documenten, welche uns über den häufig wechselnden Aufenthalt Lotto's zur Genüge Auskunft geben. Letztere sind von Berenson, nur soweit nothwendig, berücksichtigt. Als kleiner Beitrag (zu S. 130) sei mir gestattet, auf eine Urkunde hinzuweisen, welche Lotto's Aufenthalt in Rom betrifft. Am 18. September 1509 erhält der Maler eine weitere Anzahlung auf die Fresken, welche er im Vatican malen sollte [1]). Des weitern sei zur Geschichte eines Bildes eine Bemerkung gemacht. Das anmuthige Bild des Brautpaars von Madrid (S. 193) erscheint in einem — leider undatirten — Verkaufskatalog des 17. Jahrhunderts (bei Campori, Raccolta S. 453). Dass es sich in der That um das Bild in Madrid handelt, scheint um so weniger einem Zweifel zu unterliegen, als ein im gleichen Katalog wenige Nummern weiter erwähntes Bild — Christus übergibt Petrus die Schlüssel, mit den Gestalten der 3 Cardinaltugenden von Bellini (jetzt als Catena anerkannt) — in derselben Galerie sich befindet.

Dass sonst irgend welche Documente vernachlässigt oder Werke Lotto's übersehen sind, ist meines Wissens nicht der Fall. Ich möchte überhaupt aus den spätern Abschnitten nur die Behauptung des Verfassers, dass Lotto von Tizian nur das coloristische Schema, aber niemals eine Idee, eine Eingebung irgend welcher Art, selbst nur ein Motiv entlehnt habe (S. 230), berühren. Es scheint mir ausgeschlossen, dass Lotto's köstliche Verkündigung in Recanati (abgebildet S. 222) nicht der Composition nach inspirirt ist durch Tizian's wundervolles Werk im Dom zu Treviso: wie die Madonna ganz vorn in die Ecke links gedrückt ist, wie der Engel im Hintergrund hereingestürmt

[1]) Mitgetheilt von Bertolotti, Artisti Veneti in Roma, p. 15. In Monumenti storici, public. Stor. dalla R. Deputazione Veneta, Miscel. III, Venet. 1885.

kommt, scheint mir schlagend verwandt. Dass Lotto Tizian's Bild kannte, ist bei seinem häufigen Aufenthalt in Treviso selbstverständlich. Uebrigens zeigt gerade die Zusammenstellung beider Werke, wie originell Lotto's Art, die heiligen Stoffe zu behandeln, war.

Näher eingehen möchte ich nur auf die ersten beiden, hauptsächlich den zweiten Abschnitt. Die Tradition macht Lotto zum Schüler Bellini's. Beiläufig bemerkt, kann man Vasari doch die Schuld dafür nicht beimessen (S. 25); er sagt vorsichtig und vollständig richtig (V, S. 249): Fu compagno ed amico del Palma Lor. Lotto, il quale avendo imitato un tempo la maniera di Bellini etc. Berenson weist nun auf Grund eingehender Stilvergleichung nach, dass Lotto's Jugendwerke hauptsächlich in Verwandtschaft stehen mit Werken des Alvise Vivarini, Barbari's, Buonsignori's, Montagna's und Cima's; indem er nun die Werke der letzten vier Meister im Einzelnen zusammenstellt mit den Werken Alvise Vivarini's, kommt er zu der Folgerung, dass sie alle in dem Atelier dieses Künstlers gebildet sein müssen. Eben dieser Nachweis wird sodann für Lotto selbst geführt (S. 80 ff.); daran knüpft sich eine Darlegung der Werke Alvise's, seiner künstlerischen Persönlichkeit.

Wenn man das photographische Material vor sich — und nur so kann man all' die Ohren, Hände, grossen Zehen u. s. w. bemeistern — des Verfassers Ausführungen nachprüft, wird man zwar vieles, das meiste will ich zugestehen, richtig finden; viele Beobachtungen sind überraschend fein, aber bisweilen sind die Behauptungen Berenson's direct unrichtig, zum Theil schiessen sie weit über das Ziel hinaus. Wie der Verfasser z. B. zwischen Jacopo di Barbari's hl. Katharina (Dresden) und der Madonna Lotto's auf dem Bild in Villa Borghese eine nahe Verwandtschaft im Typus finden kann (S. 14), ist mir unerfindlich. Viel wesentlicher als solche kleine Einzelheiten, auf die hier einzugehen nicht der Ort ist, scheint mir das Bestreben des Verfassers, Alvise's Position in Venedig zu einer ausserordentlichen zu machen, welche der Stellung des Giovanni Bellini nur wenig nachgegeben habe. So scheint der Verfasser geneigt, auch Antonello zu denen zu rechnen, welche Alvise's Einfluss gespürt haben (S. 37), wenn schon er sich überaus vorsichtig ausspricht. Dies abzuweisen, genügt ein Vergleich zwischen zwei Werken dieser Meister vom Jahre 1475: dem »Condottiere« Antonello's im Louvre, worin seine ganze Meisterschaft sich offenbart, und dem Altarwerke Alvise's in Monte Fiorentino, dem frühesten datirten Werk, das von seiner Hand auf uns gekommen ist. Wer der Stärkere von beiden war, wer ausgelernt hatte und wer noch viel zu lernen, bedarf keines Nachweises.

Berenson weist mit Recht darauf hin, dass Lotto in gewissen Jugendwerken sich an Bellini anschliesst. So z. B. ist die Composition des Bildes in Neapel: Die Madonna berührt mit der rechten Hand den Scheitel des Stifters (ein Restaurator hat an seine Stelle den Johannesknaben hingemalt), dem gleichzeitig das Christkind den Segen ertheilt — diese Composition ist bellinesk und in Bellini's Schule sehr oft wiederholt (S. 4/5 — z. B. auch auf einem bezeichneten frühen Bild des Catena, im Besitz von Miss Hertz in London). Die Composition des grossen Altarbilds in Sta. Cristina bei Treviso

erinnert an Bellini's San Zaccaria Altarbild, die Pietà ebendort besonders stark an bekannte Werke Bellini's. Ebenso wird man bei Cima neben den vielen Zügen, die bei ihm auf Alvise hinweisen, den Einfluss Bellini's nicht hinwegleugnen können. Umgekehrt begegnen wir bei Bellini's Schülern Einzelheiten, welche nach Berenson specifisch charakteristisch für Alvise und seine Schule sind. So das Motiv, dass die Hand in die Hüfte gestützt ist, mit der Handfläche nach aussen, nach Berenson (S. 35) alvisesk, kommt vor bei Carpaccio (Bild in St. Vitale) und auf dem Bild des Kreuzwunders von Mansueti.

Wie ist es aber mit Alvise selbst? Eines seiner Hauptbilder, das grosse Altarwerk im Museum zu Berlin, zeigt die Madonna thronend in einer Apsis, von Heiligen umgeben. Berenson selbst gesteht zu, dass es uns an Giovanni Bellini's Altarwerk in S. Giobbe (jetzt venezian. Akademie) erinnert (S. 93). Er führt aus, dass Alvise's Werk nicht 1501 (wie Crowe und Cavalcaselle), sondern etwa 1490 anzusetzen ist, Bellini's Bild um 1488 — also war Alvise kaum in seiner Entwicklung hinter Bellini zurück. Aber Berenson's Datirung des Bellini'schen Werkes ist unrichtig. Sabellicus sagt in seiner Schrift »de Venetae urbis situ« (erste Ausgabe s. d., um 1490) ausdrücklich (fol. b III recto) von diesem Bild: »quam ille inter prima suae artis rudimenta in apertum rettulit«. Wir müssen demzufolge das Altarbild um ein Jahrzehnt früher ansetzen, als es Berenson thut, da ein Grund nicht vorliegt, an der oben mitgetheilten bestimmten Aussage eines Zeitgenossen zu zweifeln. Bellini's Altarbild von S. Giobbe war der Composition nach das Archetypon für eine grosse Anzahl ähnlicher Werke. Doch ist dies nicht der einzige Berührungspunkt zwischen Alvise und Giovanni Bellini. Das schlafende Christkind der Redentore Madonna hat die fast genau gleiche Haltung, wie das Kind auf Bellini's früher Madonna, welche Herr Dr. J. P. Richter in London besitzt. Letzteres Bild nun leitet in seltsamer Weise uns herüber zu Werken des Bartolommeo Vivarini, besonders zu dessen köstlicher Madonna im Museum zu Neapel: man entdeckt die auffallendste Verwandtschaft bezüglich der Madonna, dem auf ihrem Schooss liegenden Kind, welches sie anbetet. Und nicht allein dies Werk, sondern noch mehrere andere Werke Giambellin's aus derselben Zeit zeigen solche vivarineske Züge: vor allem die thronende Madonna mit dem schlafenden Kind auf den Knieen in der venezianischen Akademie, sowie Madonnenbilder in der Galerie Lochis zu Bergamo und bei Dr. Frizzoni in Mailand.

Alle diese Ausführungen sollen nur darauf hinweisen, wie eine ständige Wechselbeziehung zwischen den zwei Künstlergruppen der Bellini und Vivarini bestand. Dieselbe steht im Widerspruch zu der bekannten Behauptung von einem Gegensatz zwischen beiden Schulen. Worauf begründet sich diese? Nur auf die Beobachtung, dass die künstlerischen Tendenzen der Vivarini's alterthümlicher waren, während besonders Giovanni Bellini die Partei der Jungen repräsentirte. Konnten diese zwei Richtungen nicht ruhig neben einander bestehen, indem die einen von den anderen lernten? Sehr wohl: und gegen diese Auffassung spricht gar kein Grund. Auch der Brief des Alvise Vivarini, den dieser 1488 an den grossen Rath richtete, um Antheil an den

Fresken zu erhalten [2]), beweist nichts dagegen; er zeugt nur von dem Selbstbewusstsein des jüngeren Künstlers, welcher sich auch technisch den Bellini nicht unterlegen fühlte. Von persönlicher Spannung vermag man auch nicht eine Spur aus diesen Zeilen herauszulesen.

Jedenfalls ist es Alvise Vivarini nicht gelungen, eine Stellung in Venedig zu erringen, welche der Giovanni Bellini's nahe kam. Berenson führt aus (S. 26), wie um die Zeit, da Vasari schrieb, quattrocentistische Malerei in Venedig unter dem Sammelnamen Bellini gefasst wurde, was zur Folge hatte, dass die spätere Tradition alle bedeutenden Meister zu jenem in direktes Schulverhältniss brachte. Uebrigens erscheint diese Auffassung schon bei Ariosto, der in einem bekannten Vers »Leonardo, Andrea Mantegna e Giambellino« gleichsam als Repräsentanten der Malerei des Quattrocento nennt. Ich glaube aber einige Momente beibringen zu können, welche beweisen, dass auch den Zeitgenossen die Bedeutung des Alvise nie recht aufgegangen ist; nur so wenigstens kann man sich doch das gänzliche Schweigen derselben, was ihn anlangt, erklären. Sabellicus in seiner schon citirten Schrift »de Venetae urbis situ« macht nur zwei Bilder namhaft: ausser dem Altarbild Bellini's in S. Giobbe Antonello's Werk in S. Cassiano. Marin Sanuto — sonst sehr karg in seinen Kunstnotizen — verzeichnet den Tod Gentile's wie Giovanni Bellini's in seinen Diarien; über Alvise Vivarini wird man vergebens eine Notiz suchen. Und das waren beides Zeitgenossen dieses Künstlers.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass gegen 1490 Bellini's Ruhm in Venedig festbegründet war und ihm kein anderer diese Stellung streitig machen konnte. Es erscheint selbstverständlich, dass wer um jene Zeit nach Venedig kam, wie Dürer, vor die grossen Altarbilder Giovanni's geführt wurde, als dem vornehmsten künstlerischen Schmuck der Stadt. Berenson's Hypothese (S. 94), dass »das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl gefallen«, auf die Vivarini zu beziehen sei, ist geistvoll und anziehend, aber verkennt die Schätzung, welche Bellini damals genoss. Es ist mir leider nicht gelungen, irgend ein Urtheil aus eben dieser Periode über Giovanni Bellini's Bilder ausfindig zu machen; das früheste mir bekannte stammt von 1507, wo ein deutscher Pfarrer, Begleiter Herzog Friedrichs II. von Liegnitz und Brieg auf einer Pilgerfahrt ins hl. Land, das Altarbild in S. Zaccaria beschreibt und hinzufügt: »und man saget, dass in gantz Venedigen nicht schöner gemelde sei« [3]).

Wir müssen es uns leider versagen, uns noch weiter auf Details einzulassen. So viel ist sicher, dass unter dem Titel der Biographie eines einzelnen Künstlers sich eine grundlegende Untersuchung über venezianische Malerei am Ende des 15. Jahrhunderts versteckt. Wer sich mit dieser Epoche beschäftigt, wird zu Berenson's Ausführungen Stellung nehmen müssen. Wer dagegen etwas von Lotto erfahren möchte, dem sei besonders das letzte Capitel aufs Lebhafteste empfohlen: man wird in unserer Kunstlitteratur nicht leicht etwas

---

[2]) Uebers. bei Crowe und Cavalcaselle, t. V, p. 57.

[3]) Pilgerfahrt des Herzogs Friedrich II. u. s. f., herausgegeben von H. Meisner und R. Röhricht.

finden, welches an feiner Charakteristik und glänzendem Stil sich dieser Leistung vergleichen lässt. Die treffliche Ausstattung macht die Lektüre angenehm; zahlreiche Abbildungen nach den neuesten photographischen Aufnahmen, zum Theil Reproductionen wenig bekannter Werke, erhöhen den Werth der Schrift und gestatten dem Leser, sich selbständig ein Urtheil zu bilden über Berenson's Ausführungen. *G. Gr.*

Sammlung Schubart (früher Dresden, jetzt München). Eine Auswahl von Werken alter Meister aus dieser Sammlung reproducirt in Heliogravüre und Phototypie. Mit einem Vorwort des Besitzers und mit erläuterndem Text von **Cornelis Hofstede de Groot.** München, Verlagshandlung für Kunst und Wissenschaft (F. Bruckmann). Fol., VIII und 54 S. mit XXIV Tafeln.

Von Kunstsammlungen in deutschem Privatbesitz sind illustrirte Kataloge, die einen künstlerischen und wissenschaftlichen Werth haben, leider seit geraumer Zeit eine Seltenheit geworden. Die meisten modernen Sammler von Kunstwerken sammeln, um zu sammeln und um inmitten ihrer Gemälde oder sonstigen Kunstwerke zu leben; selten nur lassen sie auch Andere ihre Sammlungen mitgeniessen, sei es durch Zugänglichkeit der Originale, sei es durch Nachbildungen derselben in einem guten Kataloge. Dr. Martin Schubart kann mit Recht in dem Vorwort zu der vorliegenden Prachtpublication von sich sagen, dass er eine rühmliche Ausnahme von dieser Regel mache. In der That war diese Sammlung früher in Dresden ebenso zugänglich wie jetzt in München; zu wiederholten Malen hat der glückliche Besitzer ausserdem seine Sammlung oder einen Theil derselben zu öffentlichen Ausstellungen hergegeben; und in diesem in der Bruckmann'schen Firma ausgegebenen grossen Katalog mit trefflichen grossen und kleineren Lichtdrucken aller Hauptbilder erhalten wir in der That seit langer Zeit wieder einmal eine mustergültige Publication einer Privatgalerie in Deutschland, die zugleich durch den Text von Dr. C. Hofstede de Groot eine wissenschaftliche Bedeutung erhält. Es ist das ein Beispiel, für das man dem Besitzer volle Anerkennung zollen muss.

Da die Sammlung selbst so bekannt und gerade auch hier, gelegentlich der Ausstellung eines Theiles der Hauptwerke in der Leipziger Ausstellung 1889, schon näher besprochen worden ist, so brauche ich auf die einzelnen Werke der Sammlung, die nicht nur durch die trefflichen Holländer der alten Hohenzollern'schen Sammlung (den Hobbema, Jac. van Ruisdael, Metsu, Steen, Dou u. A.), sondern auch durch einzeln erworbene Stücke, wie die badende Diana von Rubens, den Greis von Rembrandt, die beiden schönen Porträts von Amberger aus der Friesenschen Sammlung, den köstlichen A. van der Neer, den S. van Ruysdael und andere Bilder, mit zu den wenigen Privatgalerien ersten Ranges in Deutschland gehört, nicht näher einzugehen. Nur auf den Text möchte ich kurz aufmerksam machen. Das Vorwort aus der Feder des Besitzers ist frisch und voll Humor, ja nicht ohne einen Beigeschmack feiner Selbstironie in der Art, wie er darin seine Lust, den Text selbst zu schreiben, niederkämpft. Die Wahl des damals eben als Unterdirector der Haager Galerie angestellten jungen Dr. C. Hofstede de Groot zur Anfertigung des Textes war eine sehr glückliche. Nicht nur weil die Mehrzahl und die hervorragendsten Bilder der Sammlung der holländischen

Schule angehören; Dr. de Groot konnte gerade damals aus der Fülle der Anschauungen auf verschiedenen grösseren Kunstreisen urtheilen und hatte die Schärfe seines Auges und seiner Kritik durch mehrere für die Geschichte der holländischen Kunst sehr werthvolle Arbeiten bekundet. Ganz abgesehen von seiner leider noch nicht vollendeten Ausgabe des Houbraken, verdanken wir ihm die Entdeckung des Genre- und Stilllebenmalers Pieter Janssens, den er aus den seinem Lehrer Pieter de Hooch bis dahin anstandslos zugeschriebenen Bildern herausgeschält hat; dadurch hat er zugleich das Bild des letzteren klarer hingestellt. Später hat er, durch eine sehr findige Interpretation des Monogramms, in ähnlicher Weise aus bisher dem Frans Hals oder seinen Söhnen zugeschriebenen Werken das Oeuvre einer in ihrer Thätigkeit ganz vergessenen Malerin, der Judith Leystar, zusammengestellt und in ihr einen der talentvollsten Schüler des Frans Hals nachgewiesen. In kürzeren Arbeiten hat er für J. Koedyck, Nic. Molenaer und andere holländische Künstler wesentlich neue Gesichtspunkte und Material an bisher unbekannten oder unbeachteten Werken beigebracht. Von ihm war (in gemeinsamer Arbeit mit Moes) der treffliche Katalog der Utrechter Ausstellung 1894. Auch hier in der warmen, lebendigen Besprechung der Gemälde der Schubart'schen Galerie finden wir eine Reihe für die Kenntniss der holländischen Maler werthvoller Notizen; ich verweise nur auf die längeren Ausführungen über die Brüder Gillis und Salomon van Rombouts, über die Entwickelung des Klaas Molenaer und sein Verhältniss zu Jacob van Ruisdael in seiner früheren Zeit, über Jugendwerke Rembrandt's, über den seltenen Landschafter in der Art des J. van Goyen, Cornelis S. van der Schalcke, über Jsaak Koedyck und andere Maler. *W. B.*

La Haye, Musée Royal. Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures. 1895. La Haye, Martinus Nijhoff. 8°, XXVIII u. 576 S.

Das lang gefühlte Bedürfniss nach einem neuen wissenschaftlichen Katalog der Königl. Galerie des Mauritshuis im Haag ist jetzt durch den ersten Director der Haager Galerie und seinen Unterdirector, Dr. A. Bredius und Dr. C. Hofstede de Groot, befriedigt worden. Der Katalog entspricht in jeder Beziehung den Erwartungen, welche man an eine solche Arbeit der beiden weltbekannten holländischen Kunstgelehrten stellen kann. Bredius, der in seinem Schaffensdrang nicht nur dem seit Eröffnung des Rijksmuseums herrschenden Mangel eines Katalogs der Amsterdamer Galerie vorläufig abgeholfen hat, der die beiden Hanfstängl'schen Prachtwerke der Galerien des Haag und von Amsterdam mit Text versehen hat, von denen der letztere heute das eigentliche (leider recht unhandliche) Handbuch der holländischen Malerei ist, der an einer Reihe der wissenschaftlichen Kataloge der grösseren Galerien des Auslandes, namentlich in Deutschland, die Abtheilung der holländischen Meister mit bearbeitet hat, hatte die Ausgabe eines neuen Katalogs der Haager Galerie, gleich nachdem ihm die Leitung derselben anvertraut war, ins Auge gefasst. Schwierigkeiten, die aus den Ressortverhältnissen entspringen, haben dieselbe einige Zeit verzögert, was der Durcharbeitung nur zu gut gekommen ist.

Der vorliegende Katalog ist nicht das erste wissenschaftliche Verzeich-

niss der Haager Galerie; dieselbe konnte sich vielmehr rühmen, in der von Jhr. Victor de Stuers 1874 ausgegebenen »Notice historique et descriptive des tableaux et des sculptures exposées dans le Musée Royal de la Haye« den ersten mit aller Gewissenhaftigkeit nach den Anforderungen der modernen Kunstwissenschaft gearbeiteten Katalog zu besitzen. Derselbe ist in der Art der Beschreibung der Bilder, in der Darlegung ihrer Geschichte, in der Wiedergabe der Künstlerinschriften, sowie in den biographischen Angaben über die Künstler das Muster für die seither erschienenen wissenschaftlichen Kataloge geworden, soweit sie diesen Namen überhaupt gerechtfertigt haben. Die verhältnissmässig nicht sehr grosse Zahl der Bilder, welche die Haager Galerie damals enthielt (wenig über 300), gestattete Herrn V. de Stuers zugleich, seine Arbeit nach allen Richtungen etwas in die Breite auszuspinnen, was damals bei der mangelhaften Kenntniss der Lebensverhältnisse der meisten holländischen Künstler doppelt erwünscht war. Leider war dieses Werk in wenigen Jahren vergriffen, und eine neue Auflage ist nicht davon erschienen.

Mit diesem Katalog des Herrn de Stuers haben die Verfasser des neuen Katalogs keineswegs tabula rasa gemacht; derselbe erscheint vielmehr als »eine wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage« jener ersten Arbeit, und dies ist wenn auch nicht auf dem Titel, doch in dem Vorwort gesagt, das mit den Worten der höchsten Anerkennung von dem de Stuer'schen Katalog als der Grundlage des neuen Katalogs spricht. Bei manchen Differenzen zwischen dem Director und dem Kunstreferenten im Ministerium ist es doppelt anzuerkennen, dass die vorzüglich anschaulichen, ausführlichen Beschreibungen in den neuen Katalog einfach übernommen wurden, und dass die Beschreibungen der seither hinzugekommenen Bilder (die Zahl hat sich in zwei Jahrzehnten fast verdoppelt) nach denselben Grundsätzen gemacht worden sind. Dasselbe gilt auch für die Geschichte der Bilder, die Dr. C. H. de Groot für die älteren Bilder durchgearbeitet und für die im alten Katalog noch nicht enthaltenen mit derselben Gründlichkeit zu erforschen gesucht hat, wie er die Beschreibungen der neuen Bilder gemacht hat.

Neu gezeichnet und in Facsimile wiedergegeben sind dagegen zunächst sämmtliche Künstlerinschriften, einige wichtige Wappen u. dergl. Dieselben sind freilich auch im de Stuers'schen Verzeichniss schon mit einer für jene Zeit ganz ungewohnten Treue, wenn ich nicht irre vom Verfasser selbst, einem perfecten Zeichner, hergestellt worden. Aber die Ansprüche sind nach dieser Richtung sehr gewachsen; es ist, schon um das Publicum, das sich informiren will, vor den gefälschten Inschriften auf Bildern im Handel möglichst zu schützen, von grossem Werth, die Handschrift der Künstler bis aufs kleinste nachzuahmen. Das ist jetzt im Bredius-de Groot'schen Katalog geschehen, für den der tüchtige Radirer J. A. Bolaed, Assistent am Amsterdamer Kupferstichcabinet, diese Arbeit ausgeführt hat.

Neu ist auch die Anordnung des Katalogs. In der de Stuers'schen »Notice« war derselbe nach Schulen und innerhalb derselben nach dem Alphabet geordnet; das war aber inconsequent, denn dann hätte auch die zeitliche Anordnung innerhalb der Schulen gewählt werden müssen. Im neuen Katalog

haben die Verfasser dagegen die alphabetische Anordnung consequent durchgeführt. Für die Benutzung, namentlich wenn man nicht an Ort und Stelle die Nummern der Bilder vor sich hat, ist dieses System ohne Zweifel das einzig praktische; wir haben dasselbe daher auch unserem Berliner Galeriekatalog zu Grunde gelegt.

Neu sind im wesentlichen auch die Biographien, zumal die der holländischen Schule, deren Werke ja weitaus die Mehrzahl bilden. Hier ist keiner so berufen, wie gerade Bredius, der die neueste glänzende Aera der Archivforschung eingeleitet hat und dessen Resultate schon jetzt alles das übertreffen, was alle seine Vorgänger und seine wackeren Mitarbeiter zusammen über die holländischen Künstler zu Tage gefördert haben. Und doch ist ein grosser Theil seiner Forschungen gar noch nicht einmal publicirt. Aus diesem reichen noch ungehobenen Schatz ist hier wieder manche wichtige Notiz neu veröffentlicht, und schon desswegen allein ist dieser Katalog für jeden, der sich mit holländischer Kunstgeschichte beschäftigt, unentbehrlich. Es ist daher auch sehr erwünscht, dass die Biographie mancher Meister, namentlich solcher, von denen bisher wenig bekannt war, etwas ausführlich gehalten wurde.

Für die Kritik der Benennungen hat der neue Katalog dem alten gegenüber vor Allem das Verdienst, mit den schönen Namen für die vielen mittelmässigen Bilder der italienischen, spanischen und fremden Schulen aufgeräumt und die wenigen guten und interessanten Werke richtig benannt zu haben. Auch unter den vlämischen Werken sind einige offenkundige Irrthümer richtig gestellt worden. Für die holländische Schule konnten namentlich eine Anzahl bisher als »unbekannt« verzeichneter Werke ihren Meistern zugewiesen werden. Auch hier ist stets mit der grössten Vorsicht und auf Grund der ausserordentlichen Bilderkenntniss vorgegangen, welche die beiden Verfasser auf fortwährenden Reisen erworben haben.

Wie fast alle neueren Kataloge der grösseren Galerien (leider machen London, Dresden und Paris darin noch eine Ausnahme) ist auch von diesem Katalog eine reich illustrirte Ausgabe mit Lichtdrucken erschienen (Preis fl. 7. 50). Diese sind von einer holländischen Anstalt, H. Kleinmann & Cie. in Haarlem, ausgeführt; leider nicht alle mit der Sorgfalt und Feinheit, die nach der trefflichen Braun'schen Ausgabe zu erwarten wäre.

Der neue Katalog wird ohne Zweifel ein ebenso unentbehrliches Handbuch für das Studium der holländischen Maler werden, und wird es durch spätere Auflagen auch bleiben, wie es die »Notice« von Herrn de Stuers für ihre Zeit gewesen ist. Bei einer zweiten Auflage wird hoffentlich, im Interesse recht reicher Verbreitung, auch der Preis herunter gesetzt werden können. *W. B.*

Kunsthandwerk.

Die Berliner Goldschmiede-Zunft von ihrem Entstehen bis zum Jahr 1800. Ein Beitrag zur Kunst- und Gewerbe-Geschichte Berlins. Von **Friedrich Sarre.** Berlin, F. A. Stargardt, 1895. 4°, XIV u. 213 S.

Es ist schon wiederholt darauf hingewiesen worden, dass eine eingehende Darstellung der Geschichte des deutschen Kunstgewerbes noch immer durch das Fehlen solcher Specialarbeiten erschwert ist, die nur durch gründliche Localstudien geschaffen werden können. Es ist viel Dankenswerthes in den letzten Jahren in dieser Richtung geliefert worden; als eine der vollständigsten und erschöpfendsten Arbeiten dieser Art kann das in vornehmer Ausstattung vorliegende Werk von F. Sarre betrachtet werden. Der erste Theil, die Organisation der Berliner Goldschmiedezunft von 1555 bis 1800 enthaltend, geht über den Rahmen einer rein kunstgeschichtlichen Publication hinaus; das reiche Urkundenmaterial, auf welchem diese Darstellung beruht, ist im Anhang zusammengestellt. Obwohl vorwiegend socialwissenschaftlichen Inhalts, bringt doch der erste Theil schon Manches von kunstgeschichtlichem Interesse, wie die Angaben über die in Berlin üblichen Meisterstücke und ihre allmähliche Vereinfachung im Laufe des 18. Jahrhunderts. Der zweite Theil gibt ein sehr überraschendes Bild von der Bedeutung des Goldschmiedeamtes in seiner geschichtlichen Entwicklung. Die ziemlich geringe Schätzung der alten Goldschmiedekunst Berlins war zwar schon vor einigen Jahren sehr gehoben worden, als es sich herausstellte, dass der Nautilusbecher von Bernhard Quippe im Grünen Gewölbe zu Dresden, eines der besten Denkmäler deutscher Goldschmiedearbeit aus dem späten 17. Jahrhundert, ein Berliner Erzeugniss ist (abgebildet bei Sarre, Tafel VI). Aber eine solche Ausdehnung der Zunft, wie sich jetzt herausstellt, liessen die wenigen erhaltenen Silbergeräthe Berliner Arbeit nicht vermuthen. Die Meisterliste, welche Sarre aus den Jahren 1462 bis 1800, zum Theil mit kurzen biographischen Angaben, zusammengestellt hat, enthält nicht weniger als 641 Namen. Es wird kaum noch eine Berliner Goldschmiedearbeit auftauchen, deren Verfertiger nicht mit Hilfe dieses reichen Materials festgestellt werden könnte. Die Beschauzeichen, Feingehaltszeichen und Meisterstempel sind hier in ähnlicher Weise geordnet, wie es bei Marc Rosenberg (Der Goldschmiede Merkzeichen) der Fall ist; eine erwünschte Ergänzung zu dem genannten Nachschlagewerk. Den Schluss bildet eine kunstgeschichtliche Besprechung dessen, was an erhaltenen Goldschmiedeerzeugnissen Berliner Herkunft bisher bekannt ist. *O. F.*

Zeitschriften.

Nuova Rivista Misena. Periodico Marchigiano d'erudizione storico-artistica, di letteratura e d'interessi locali, edito da **Anselmo Anselmi.** Anno VII (1894). Arcevia, 1895. gr. 8°, 192 S.

Der letzte Jahrgang dieser Zeitschrift enthält wieder eine Anzahl interessanter Beiträge zur Kunst- und Künstlergeschichte der Marken, die wir in Folgendem kurz resümiren. Al. Alippi gibt einige den Archiven von Ancona

und Urbino entnommene Daten über klösterliche Miniatoren und Verfertiger von Glasgemälden aus dem 15. Jahrhundert. — Innoc. Fanti bespricht in einer längeren Studie das Grabmal Giov.s Visconti da Oleggio († 1366), des ehemaligen Tyrannen von Bologna, späteren päpstlichen Vicars von Fermo und Statthalters der Marken, in der Kathedrale dieser Stadt, ein bezeichnetes Werk von Tura da Imola. Ausser einigen Arbeiten geringeren Ranges, die er im Auftrage des Cardinals Albornoz für die Rocca von Ancona in Gemeinschaft mit einem Meister Giacomo da Fermo ausführte, ist von diesem Bildhauer kein weiteres Sculpturwerk bekannt. Das Grabmal Visconti zeigt den in den neapolitanischen Monumenten dieser Art ausgebildeten Typus: vier Säulen tragen den Sarkophag, dessen Vorderwand fünf Einzelgestalten (der thronende Heiland flankirt einerseits von Johannes dem Evangelisten und der Madonna, andererseits von S. Peter und dem Engel Gabriel), dessen Deckel die liegende Gestalt des Todten zeigt, über der zwei Engel die Vorhänge des Baldachins zur Seite ziehen. In Stil und Arbeit verräth das Werk Abhängigkeit von der gleichzeitigen Bildhauerschule Venedig's (Jac. Lanfrani, die Massegne u. s. w.). Noch mehr ist dies der Fall bei dem Wandaltar der Sacra Spina in dem benachbarten S. Elpidio a Mare (1374), der nach der Beschreibung des Verfassers den Typus des Dogengrabes Mich. Morosini († 1382) an der linken Chorwand von S. Giovanni e Paolo zu Venedig vorbildet. (Noch genauer scheint es mit dem späteren Denkmal [nach 1411] der Gattin und Tochter des Dogen Ant. Venier im linken Querschiff derselben Kirche übereinzustimmen.) Da überdies die Figuren an der Vorderseite des Reliquienschreines identisch sind mit jenen am Sarkophag Visconti's, und die technische Arbeit der Ornamentation an beiden Monumenten dieselbe Hand verräth, so ist wohl für beide auch der gleiche Künstler anzunehmen. — Pietro Gianuizzi behandelt, unter Berücksichtigung der Angaben des im Archive der Santa Casa in Loreto von ihm entdeckten und nun im ersten Bande des Annuario delle Gallerie del Regno d'Italia in genauer Wiedergabe des Textes vorliegenden Merkbuches Lorenzo Lotto's (s. die ersten Nachrichten darüber im Repertorium Bd. XXIV S. 233), sowie unter Heranziehung anderen urkundlichen Materials (Verträge, Rechnungsvermerke, Uebergabsinstrumente) aus derselben Quelle, die Werke des Meisters in den Marken. Wir entnehmen daraus unter anderem, welch grosse Anzahl namentlich von Bildnissen desselben verloren gegangen sind, oder aber noch der Wiedererkennung als Arbeiten seines Pinsels harren. Uebrigens wäre der Studie Gianuizzi's mehr Klarheit der Anordnung und Folgerichtigkeit der Unterscheidungen zu wünschen, soll sich auch der in den Details der Lottoforschung weniger Bewanderte darin zurechtfinden können. Wenn wir ihr trotzdem manche unbekannte Angabe verdanken (so z. B. die Fixirung des Todesdatums des Meisters zwischen dem 18. September 1556 und dem 1. Juli 1557), so ist doch im Allgemeinen zu sagen, dass ihr Inhalt, nachdem wir nunmehr die ausführliche Monographie Berenson's über Lotto besitzen, im grossen Ganzen einen überwundenen Standpunkt der Forschung repräsentirt. — Eug. Müntz kommt im Nachtrage zu einem Artikel Al. Alippi's im Jahrgange 1892 der Rivista Misena (s. Repertorium Bd. XVII S. 230) auf ein dort als

verschollen bezeichnetes Bild des Raphaelschülers Bartolommeo di Gentile aus S. Agostino in Pesaro zurück, indem er nachweist, dass es sich im Museum zu Lille befindet (bezeichnet und datirt 1497), wohin es nach 1873 aus dem Louvre übertragen wurde, nachdem es für das letztere 1840 zum Preise von 800 Lire von dem Generalstatthalter Cubières angekauft worden war. Neben der unlängst ins Museum zu Pest gelangten Madonna in trono zwischen zwei weiblichen Heiligen vom Jahre 1504 ist dies das einzige diesseits der Alpen befindliche Bild des wenig bekannten Malers, der nach Alippi's Forschungen bis zum Jahr 1538 thätig war. — A. Cardinali gibt eine kurze beschreibende Notiz über die Kirche der jetzt zerstörten Abtei von S. Maria a Piè di Chienti zwischen Civitanova und Macerata. Es ist eine doppelgeschossige dreischiffige Pfeilerbasilika, erbaut von 1105—1125, das Untergeschoss mit Kreuzgewölben bedeckt, das obere den offenen Dachstuhl zeigend, — eine der höchst seltenen, wenn nicht die einzige Anlage dieser Art in Italien. Es wäre zu wünschen, dass die etwas summarischen Angaben des Verfassers über den sehr interessanten Bau bald durch eine ausführliche, fachgemässe Aufnahme und Beschreibung desselben ergänzt würden. — L. Ludovici beschreibt einige Wandgemälde von G. Andrea da Caldarola in der Kirche S. Crocifisso in Palente bei Camerino (bezeichnet und datirt 1552). Der seltene Meister ist mehr als wegen seiner wenigen Bilder, die sich in seiner Vaterstadt, in Colfano und Montesantovigi finden, als Vater des Malers Simone de Magistris, eines der bedeutendsten Lottoschüler in den Marken, bemerkenswerth. — In einem Aufsatz über die Kirche S. Francesco in Urbino stellt A. Alippi unter anderem auch auf Grund urkundlicher Belege fest, dass der Künstler der wegen ihres reichen, wenn auch nicht mehr ganz stilreinen ornamentalen Sculpturschmuckes bekannten Cappella del Sacramento (auch Capp. dei Duchi genannt) in der genannten Kirche nicht, wie bisher angenommen, der urbinatische Architekt, Bildhauer und Maler Bart. Centogati, sondern ein bisher ganz unbekannter Meister Costantino Trappola aus dem in der Nachbarschaft von Fossombrone gelegenen Orte S. Ippolito gewesen sei, der den Vertrag zur Ausführung der betreffenden Arbeiten am 28. Juni 1516 abschloss, und noch im Jahre 1527 damit beschäftigt erscheint. In dem genannten Orte hatte sich übrigens im Anschlusse an dort bestehende ausgedehnte Steinbrüche schon lange vorher eine blühende Steinhauergenossenschaft ausgebildet, finden wir doch ein Mitglied derselben, Maestro Aimonetto, schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts am päpstlichen Palast zu Avignon thätig. — Anknüpfend an einige im Jahrgang 1892 der Rivista Misena (s. Repertorium Bd. XVII S. 231) von Alippi über das Malerbrüderpaar Dionisio und Girolamo Nardini aus S. Angelo in Vado beigebrachte urkundliche Notizen, gibt nun Vinc. Lanciarini auf Grund seiner Forschungen im Notariatsarchiv der genannten Stadt ausführliche Mittheilungen über die ganze Familie Nardini, aus denen erhellt, dass ihr um die Wende des 15. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts nicht weniger als neun Maler entstammten. Die bedeutendsten davon waren die drei Brüder Dionisio, Girolamo und Giacomo, die ihre Arbeiten oft gemeinsam ausführten, wie denn noch heute in Cupramontana unter einem Wandgemälde von ihnen vom

Jahre 1492 die Bezeichnung zu lesen ist: Opus trium fratrum de Sancto Angelo in Vado. Im Uebrigen bleibt, da die Brüder ihre gemeinsamen, sowie einzeln ausgeführten Arbeiten nur ausnahmsweise bezeichneten, die Aufgabe, unter den zahlreichen Gemälden in den Kirchen, namentlich ihrer Vaterstadt, aber auch der umliegenden Orte, ihre Werke herauszufinden, noch zu lösen. Der Verfasser führt als solche, die ihnen unzweifelhaft angehören, eine Pietà mit zwei Heiligen vom Jahre 1512 in S. Francesco, von Dionisio oder Giacomo Nardini, und einen Christus an der Säule mit den Evangelisten Johannes und Marcus vom Jahre 1544 in der Sacristei der Servitenkirche von Giacomo Nardini auf. — Eg. Calzini gibt aus Anlass des vierhundertjährigen Todesdatums (1. August 1494) Giovanni Santi's eine genaue Beschreibung eines seiner liebenswürdigsten Werke, der Madonna in trono mit vier Heiligen vom Jahre 1484, die ursprünglich für die Pieve in Gradara gemalt, sich jetzt mit anderen Bildern aus den Kirchen der Umgebung vereint, in einem Saale des Stadthauses daselbst aufgestellt findet. Die jüngst durch Alinari hergestellte photographische Aufnahme der Santi'schen Tafel macht sie übrigens nun allgemein zugänglich. — Zu der im vorigen Jahrgange der Rivista Misena in der Monographie Lanciarini's über die Brüder Zuccari enthaltenen Liste ihrer Arbeiten gibt G. Castellani einige Ergänzungen, indem er ausser den in Campori's Raccolta di Cataloghi ed Inventarii angeführten fünf Zeichnungen in der ehemaligen Galleria Gabbuzzi in Florenz und zwei Gemälden, die sich früher im Pal. del Giardino in Parma befanden, auf eine Pietà Taddeo's in den Cappuccini zu S. Marino, eine Empfängniss Mariä Federigo's in S. Francesco zu Pesaro und eine Verkündigung von demselben in S. Croce zu Fano aufmerksam macht. — A. Anselmi theilt einige von ihm in einem die Jahre 1528—1530 umfassenden Ausgabenbuch des Stadtarchivs zu Montecassiano in den Marken aufgefundene urkundliche Belege mit, die sich auf die Anfertigung des Majolicaaltars für die Kirche S. Maria jenes Ortes im Jahre 1528—1529 beziehen, und den übrigen auch im Repertorium seiner Zeit (Bd. XIII S. 191) angeführten Zeugnissen für die Autorschaft Fra Mattia's della Robbia anschliessen. Es befindet sich darunter auch ein Zahlungsvermerk über die Bemalung eines Wappenschildes des im Jahre 1528 als Nachfolger des Cardinals Franc. Armellini-Medici für die Marken ernannten Cardinallegaten Colonna, woraus zu entnehmen, dass Fra Mattia gelegentlich auch als Maler thätig war. Die Persönlichkeit des Vorgängers des Cardinals Colonna aber leitet uns auf die Spur, wie der Meister überhaupt in die Marken gelangte, wissen wir doch, dass eine seiner frühesten, leider nicht mehr vorhandenen Arbeiten, ein Medaillon der Madonna mit Kind, für einen Familiaren des Cardinals Armellini zu Rom, den apostolischen Secretär Alb. Serra geschaffen worden, sowie dass er auch für den Cardinal selbst thätig war (s. a. a. O. S. 192 und Arch. stor. dell' Arte II, 82). — Ueber den Pal. del governo von Matelica und dessen Thurm verbreitet sich ein Aufsatz Ang. Angelucci's. Erbaut in den Jahren 1273 und 1274 hat er durch zwei gründliche Restaurationen im Jahre 1547 und 1599 seine ursprüngliche Gestalt fast gänzlich verloren und ist nur noch als geschichtliches Monument bemerkenswerth. — Vitt. Aleandri gibt einige den Stammbaum der Familie betreffende

Ergänzungen bezw. Berichtigungen zu dem von Adamo Rossi im Giornale di erudizione artistica (Bd. IV S. 362) veröffentlichten Aufsatz über den Sanseverineser Maler Lorenzo detto Severinate, der bis in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts thätig war. — G. Natali bespricht die Wandgemälde Simone's de Magistris in einem Gemache des Stadthauses von Caldarola, und A. Alippi gibt die ausführliche Beschreibung eines von ihm in seiner früheren Arbeit über den Meister in der Rivista Misena 1892 S. 35 nur flüchtig angeführten Bildes von Bartolomeo di Gentile in Montecicardo bei Pesaro, einer Madonna in trono mit den Heiligen Petrus, Franciscus, Sebastianus und Catharina, bezeichnet und datirt 1508. — Endlich reproducirt A. Anselmi einen unterm 16. Januar 1515 von Raphael an Giuliano Leno, den Schatzmeister des Baues von S. Peter gerichteten Brief, der als Autograph in der Anfangs dieses Jahres zur Versteigerung gelangten Sammlung des Antiquars Albert Cohn in Berlin sich befand, und einige auf die Ausführung der Arbeiten an S. Peter sich beziehende administrative Anordnungen des Meisters enthält. Die Echtheit des Schreibens vorausgesetzt, würde sich dadurch die Anzahl der vorhandenen Briefe Raphael's auf sechs erhöhen. *C. v. F.*

Museen und Sammlungen.

Von den Kupferstichsammlungen in Italien.

Auf die Kupferstichsammlungen Italiens nimmt selbst Burckhardt's sonst nie versagender »Cicerone« keine Rücksicht. Ein Zeichen dafür, wie wenig die Kunstforscher auf ihren Fahrten durch Italien sich um die gedruckte Kunst zu kümmern pflegen! Und doch besitzt Italien einige nicht unerhebliche Kupferstichsammlungen. Freilich waren sie schwer genug zugänglich, da die für kein anderes Gebiet ebenso dringend erforderliche sachkundige Verwaltung ganz und gar fehlte. Die Durchforschung der ungeordneten Klebebände und Mappen war, wo sie überhaupt ermöglicht wurde, eine zeitraubende und wenig dankbare Arbeit. Von Florenz abgesehen, dessen Kupferstichsammlung leidlich bekannt geworden ist, sind namentlich die Sammlungen in Bologna, Rom und Parma, im Staatsbesitze, von Bedeutung. Nehmen sie auch, verglichen mit den grossen Cabinetten in London, Berlin, Wien und Paris nur einen mittleren Rang ein, so findet der Forscher viel Interessantes in ihnen, und als Ergänzung der Gemäldegalerien im Sinne der kunsthistorischen Belehrung haben sie einen grossen, in Italien freilich noch nicht genügend gewürdigten Werth.

Gern werden die Freunde der italienischen Museen davon hören, dass endlich Anstalten getroffen werden, den Kupferstichsammlungen auf italienischem Boden einige Pflege zu widmen. Mit glücklichem Griff hat die Verwaltung sich die Hülfe Paul Kristeller's gesichert, dessen eindringliche Forschung dem italienischen Kupferstiche zugewendet ist; eine praktische und wissenschaftlich befriedigende Anordnung der vorhandenen Blätter, die in England und Deutschland erprobte Einrichtung wird energisch angestrebt und ist in Bologna und in Rom zum Theil schon durchgeführt worden.

Die in der Pinakothek in Bologna aufbewahrte Sammlung ist ganz besonders reich an seltenen deutschen Blättern des 15. Jahrhunderts. Auf diesen Schatz hat Max Lehrs schon vor Jahren die Aufmerksamkeit gelenkt. Früher war die Sammlung leider schon von einigen Spitzbuben gewürdigt worden. Namentlich die Kartenspiele des 15. Jahrhunderts sind hier merkwürdig gut vertreten; so ist die beinahe vollständige Serie des runden Spieles des Meisters PPW vorhanden. Arbeiten Dürer's und der deutschen »Kleinmeister« sind in ansehnlicher Zahl und guter Qualität in Bologna. Minder gut sind die Italiener des 15. Jahrhunderts repräsentirt. Immerhin fehlte es auch in dieser Abtheilung nicht an Raritäten und Unica, die den Forscher interessiren, und die Entwicklungsphasen des italienischen Stiches lassen sich in den vorhandenen Blättern wohl kennen lernen. Marc-Anton's »Werk« ist keineswegs vollzählig, weist aber einige besonders schöne Drucke auf. Von den italienischen Kupferstechern und Radirern des 17. und des 18. Jahrhunderts ist sehr vieles in vortrefflichen Drucken da, so dass diese Abtheilung eine glückliche Ergänzung der Bologneser Gemäldesammlung bildet, in der die Akademiker und Eklektiker einen breiten Raum einnehmen.

Unter Leitung Paul Kristeller's sind die besseren Blätter aus den Klebebänden entfernt und auf Kartons und in Mappen gelegt worden. An die Stelle der früheren Ausstellung ist eine verständigere Auswahl getreten, die über die ganze Entwickelung der druckenden Künste einen Ueberblick gewährt. Nach Vollendung der vorbereiteten Arbeiten wird Bologna ein Kupferstichcabinet — im engeren Sinne des Wortes — besitzen.

Im Palazzo Corsini in Rom ist man eifrig thätig, die von dem Principe Corsini der Academia dei lincei vermachte Sammlung von Kupferstichen nach vernünftigen Gesichtspunkten zu ordnen und zugänglich zu machen. Die römische Sammlung, die übrigens auch beachtenswerthe Zeichnungen besitzt, ist im Gegensatze zu der Bologneser Sammlung minder reich an deutschen als an italienischen Stichen des 15. Jahrhunderts. Im Ganzen enthält sie etwa 60,000 Blätter. Von den frühen Italienern ist hier vieles von hoher Bedeutung. Namentlich Robetta und Mantegna sind mit seltenen Stücken und mit prächtigen Abdrücken vertreten. Von dem grossen Stich der Himmelfahrt Mariä, der in der Zeichnung Botticelli besonders nahe steht, ist ein Abdruck vorhanden. An Arbeiten des Girolamo Mocetto, Giovanni Antonio da Brescia, Nicoletto da Modena und der anderen Meister vom Ende des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts ist die Sammlung reich. Das »Werk« Marc-Anton's ist hier sehr schön und umfänglich. Von dem deutschen Kupferstich des 15. Jahrhunderts geben einige Blätter immerhin eine lehrreiche Vorstellung. Von den Holzschnitten freilich, die zum Verständniss der deutschen Kunst nicht wohl entbehrt werden können, ist recht wenig vorhanden. Dürer stellt sich mit fast allen seinen Stichen würdig dar. Unzulänglich sind die holländischen Radirer des 17. Jahrhunderts vertreten.

Um das fast ganz entschlafene Interesse der Italiener am Kupferstiche zu wecken, ist nichts geeigneter als die übersichtliche und glückliche Ausstellung, die nun in den Räumen des Palazzo Corsini eröffnet worden ist.

In streng historischer Gruppirung sind aus dem reichen Schatze der vorhandenen Blätter gute Specimina aller Schulen fast und aller Hauptmeister, mit besonderer Berücksichtigung der altitalienischen Arbeiten, ausgestellt worden, und die Einrichtung ward nach dem Muster der Londoner und Berliner Institute so getroffen, dass eine Auswechslung der Ausstellungsobjecte leicht zu bewerkstelligen ist. In Rom wie in Bologna hat Paul Kristeller mit der Einrichtung eines katalogisirenden Inventars begonnen.

Der Anfang ist also rasch und glücklich gemacht worden. Viel bleibt zu thun. Von Neuerwerbungen abgesehen, an die wohl für's Erste nicht gedacht werden kann, wäre es erwünscht, wenn die in den Staatsbibliotheken hie und da aufbewahrten Klebebände mit Kupferstichen in die Kupferstichsammlungen eingegliedert würden. Könnten nicht auch die Bücher des 15. und 16. Jahrhunderts, die Holzschnitte enthalten, aus den Bibliotheken in die Kupferstichcabinette überführt werden? In den meisten Fällen überwiegt in diesen Bänden die künstlerische Bedeutung das litterarische Interesse bei Weitem. Der italienische Holzschnitt ist fast ausschliesslich Buchillustration; und das Studium der Bücher nach ihrem künstlerischen Inhalt wird in den Bibliotheken ganz ausserordentlich erschwert. — Für Parma ist dann zu thun, was für Rom und für Bologna begonnen wurde. Hoffentlich erkaltet der Eifer in den massgebenden Kreisen nicht, hoffentlich werden die kunsthistorischen Interessen, die Adolfo Venturi im italienischen Ministerium energisch vertritt, nicht hintangesetzt. Italien kann schon ein wenig für die Kunst thun, nachdem die Kunst so viel für Italien gethan hat. *M. J. F.*

Aus Holland. Zu Dordrecht wurde vor kurzem im alten Stadtthor, genannt »Groote Hoofdspoort«, ein Museum städtischer Alterthümer[1]) eröffnet, während das Groninger Provinzialmuseum in einen Neubau vom Architekten Peters im Haag übersiedelte. Beide Anstalten erfreuen sich einer steten, wenn auch noch langsamen Entwickelung.

In der Kirche zu Winterswijk wurden unter der Tünche Wandmalereien entdeckt, welche dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts zugeschrieben werden. Die Darstellung ist die übliche: das jüngste Gericht. Die zahlreichen Figuren sind zum Theil mehr als lebensgross, die bemalte Fläche misst ca. 48 Quadratmeter.

Die Niederländische Regierung hat eine silberne Schenkkanne mit Schaale angekauft, welche dem Silberschmied Adam van Vianen zugeschrieben werden und von den Staaten der Republik dem Admiral Tromp nach dem Seesieg bei Duins (1639) verehrt wurden.

Bei den Niederländischen Kammern ist ein Gesetzesentwurf vorgebracht zum Ankauf einer Sammlung auf den Admiral de Ruyter bezüglicher Gegenstände. Obwohl der Hauptwerth in den schriftlichen Documenten liegt, so sind doch auch eine Anzahl von werthvollen Kunstgegenständen, Oelbildern, Familienporträts etc. dabei. Die Kaufsumme beträgt 15000 Gulden. *G.*

[1]) Eine Beschreibung in Eigen Haard 1895, S. 69, S. 84 ff. von C. L. Balen.

Hans der Maler zu Schwaz.

Von **Max J. Friedländer.**

Im X. Jahrgange dieser Zeitschrift (S. 30) 1887, führte Ludwig Scheibler einen »dem Schäufelin verwandten« Porträtisten in die Litteratur ein, indem er sechs Bildnisse zusammenstellte. In demselben Bande des Repertoriums (S. 301) kam er auf den Meister zurück und schrieb ihm ein siebtes Porträt zu. Endlich hat Scheibler — um gleich hier seinen Antheil an der Zusammenstellung der Werke dieses oberdeutschen Bildnissmalers vollständig zu vermerken — ein achtes Gemälde hinzugefügt, wie ich auf seine mündliche Aufforderung im XVII. Bande des Repertoriums (S. 475) mitgetheilt habe.

Bereits 1885 hatte Robert Vischer in minder deutlicher Art auf denselben Meister hingewiesen (Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen, VI, S. 81—97 passim). Bei seinem weit ausgreifenden Zusammenraffen der Arbeiten Bernard Strigel's war er auf einige Bilder gestossen, die ihm bei Strigel'schem Gepräge doch besondere Eigenschaften zeigten. Von den acht Bildern der Liste Scheibler's werden vier hier einem »Schüler Strigel's« in mehr oder minder bestimmter Ausdrucksweise zugeschrieben, ausserdem zwei Gemälde und ein Holzschnitt, die Scheibler nicht berücksichtigte. Scheibler war unabhängig von Vischer zu seiner Aufstellung gekommen, citirt aber die Meinung Vischer's und bestreitet den Stilzusammenhang mit Strigel.

Frimmel kommt 1891 (Repertorium XIV, S. 81, 82, 84—87) auf unseren Porträtisten zu sprechen, dem er neun Gemälde — theilweise nur als »möglich« — zuschreibt. Seine Liste bringt vier Bilder zum ersten Male. Eins davon zieht dieser Forscher ganz irrthümlich hinein. Mit dieser Ausnahme aber kann ich mich seinen Bestimmungen ebenso wie denen Scheibler's und Vischer's anschliessen und stelle nun die Arbeiten des Meisters, die 14 von Scheibler, Vischer und Frimmel bestimmten und einige neue in chronologischer Reihe zusammen.

1519.

1. Dresden, Königliche Gemäldegalerie 1901 (1899). »Unbestimmter Meister um 1519.« Brustbild eines bartlosen Herrn in halber Seitenansicht

nach rechts auf blaugrauem Grund. Unten auf einem helleren Streifen die Inschrift — in gothischen Buchstaben —:

Do man 1519 zalt, do was ich 31 jar alt.

36 × 34,5. Fichtenholz.

Von Vischer, Scheibler und Frimmel genannt. Der Dresdener Katalog citirt die Bestimmung Vischer's, »Schule Strigel's« als »möglich«. v. Seidlitz fragt: »Könnte nicht das Bildniss ..., das in entfernter Weise an die Basler Jugendarbeiten Holbein's erinnert, der Schweizer Schule angehören?« (Repert. XVI, S. 377). Eisenmann hielt das Gemälde für eine Arbeit Schäufelin's (wie Scheibler mittheilt, Repert. X, S. 301). Ein zweites Porträt des Meisters in der Dresdener Galerie unter Nr. 9 unten.

1521.

2. Wien, Kunsthistorische Sammlungen 1483. »Cranach d. Ae.« (Katalog von 1886). Brustbild eines bartlosen Mannes in halber Seitenansicht nach rechts. Auf dem grünen Grunde oben in einer Zeile — mit antiken Majuskeln und arabischen Ziffern —:

ALS MAN · 1521 · ZALT · WAS ICH · 33 · IAR ALT

39 × 32. Holz. Photographirt von Löwy.

Vischer: »Schüler Strigel's?« Dabei bleibt zweifelhaft, ob derjenige »Schüler Strigel's« gemeint ist, der mit unserem Porträtisten identisch ist. Von Scheibler und Frimmel genannt. Eisenmann: Schäufelin. Waagen (D. Kunstd. in Wien, S. 170) nimmt an der ganz falschen Bezeichnung »Cranach« sonderbarer Weise nur soweit Anstoss, dass er bemerkt: »von ungewöhnlicher Weichheit des Vortrags und grosser Klarheit der Farbe«. Auch Schuchardt (Cranach II, S. 138, Nr. 431) nimmt das Porträt als »Cranach« hin und bemerkt: »vortreffliches Bild, das aber gänzlich übermalt ist, so man vom Ursprünglichen fast nichts mehr sieht«. Die Angabe über den Zustand der Tafel ist, wie bei Schuchardt öfters, ganz unberechtigt, ihr wurde schon von Scheibler widersprochen.

[Frimmel nimmt auch Nr. 1482 der Wiener kunsthistorischen Sammlungen in seine Liste auf — offenbar irrthümlich, vielleicht aus Versehen. Dieses angebliche Bildniss Friedrich's des Weisen, gehört zweifellos Cranach. So auch Waagen, Schuchardt, Scheibler (Repert. X, S. 297) und der Katalog.]

3. Wörlitz, Gothisches Haus 1502. »Hans Burgkmair». (Wörlitz, Ein Handbuch ... von Hosäus, Dessau 1883). Brustbild Ferdinand's, des Bruders Kaiser Carl's V., in halber Seitenansicht nach rechts. Bezeichnet oben:

REX FERDINANDVS ·
Etatis 17. 1521

25 × 21. Kiefernholz (nach Frimmel). Die Bildtafel scheint ursprünglich nur 24 × 18 gemessen zu haben; ein Rand ist angesetzt, wohl um das Porträt Ferdinand's zum Gegenstücke des Bildnisses seiner Gemahlin, der Königin Anna zu machen. Letzteres Porträt hängt auch in Wörlitz (unten Nr. 4). Die Inschrift erscheint in gelber Farbe auf trüb grünem Grund, sie ist wohl erneuert,

wie der Grund übermalt ist. Ganz unbedenklich ist sie nicht. Nach der Altersangabe wäre das Porträt zwischen dem 1. Januar und dem 10. März 1521 — also vor dem Reichstage von Worms entstanden. Damals aber war Ferdinand in keinem Sinne rex.

Nicht von Vischer und Scheibler, zuerst von Frimmel genannt (Wiener Zeitung, 5. Octob. 1889 und Repert. XIV, S. 84).

1523.

4. Wörlitz, Gothisches Haus 1506. »Hans Burgkmair.« Brustbild der Königin Anna, der Gemahlin Ferdinand's, in halber Seitenansicht nach links. Bezeichnet oben:

ANNA · REGINA
Anno Etatis 20 1523

25 × 20,5. Kiefernholz (nach Frimmel). Vergl. über den Zustand des Gemäldes, wie über die Litteratur das unter der vorigen Nr. Gesagte. Frimmel schrieb beide Bildnisse, die jetzt freilich recht unscheinbar aussehen, mit vollkommenem Recht unserem Meister zu. In engem Zusammenhang mit diesem Porträt der Königin Anna steht der Farbenholzschnitt (unten Nr. 20), den R. Vischer, ohne von dem Wörlitzer Bilde zu wissen, als Arbeit seines Strigel-Schülers erkannt hat.

5. London, Bridgewater house. Brustbild eines Mannes in halber Seitenansicht nach rechts auf blaugrünem Grund. Bezeichnet oben:

[Monogramm] 1523
MZS

abgeb. bei Gower, the great historic galleries of England (Band von 1884, Nr. 1). 11 × 9 inch. (nach Gower) = 28 × 22,9. Holz. Bei Gower wird mitgetheilt, dass das Bild früher als Arbeit Holbein's und als Porträt Melanchthon's galt. Waagen und Jameson sprechen von der Tafel nicht. Obgleich Vischer, Scheibler und Frimmel dies Porträt nicht erwähnen, erscheint mir seine Zugehörigkeit zu unserer Bildnissgruppe dem Stil nach zweifellos. Die Deutung der Inschrift siehe unten.

1524.

6. Wien, Akademie 577. »Oberdeutsche Schule des 16. Jahrhunderts.« (Lützow's Katalog von 1889.) Brustbild des Maritz Welltzr von Eberstain in halber Seitenansicht nach rechts auf hellblauem, nach unten gelichtetem Grunde (Himmel). Bezeichnet oben — in römischen Majuskeln —:

· DO MAN · M · D · XXIIII · ZALT · WAS ICH MARITZ WELLTZR
· VON EBERSTAIN · XXIIII · JAR ALT·

36,5 × 30. Zirbelkieferholz. Früher in der Sammlung des Grafen Lamberg als »Cranach«. Photographirt von Löwy.

Das unter der nächsten Nummer genannte weibliche Bildniss stellt die Gemahlin des Herrn von Eberstain dar und ist das Gegenstück. Mit Recht genannt von Scheibler und Frimmel — nicht von Vischer. Frimmel geht bei

Aufstellung des Meisters von diesen Bildnissen aus und nennt den Maler nach ihnen. Lützow's Katalog spricht mit Unrecht von einem Stilzusammenhange dieser Gemälde mit den Nrn. 223, 224 der Münchener Pinakothek.

7. Wien, Akademie 578. »Oberdeutsche Schule des 16. Jahrhunderts.« Brustbild der Maria Woeltzerin, geborenen Taenzlin, in halber Seitenansicht nach links. Die über der Brust gekreuzten Arme und die rechte Hand werden sichtbar. Hellblauer, nach unten gelichteter Grund (Himmel). Bezeichnet oben — in römischen Majuskeln —:

DO MAN · M · D · XXIIII · ZALT · WAS ICH · MARIA WOELTZERIN
GEPORNE TAENTZ// LIN · XVIII · IAR ALT*

Gegenstück zu dem vorigen Bildniss. Vergl. dort über Maasse, Holzart, Provenienz, Abbildung und Litteratur.

8. Rom, Palazzo Corsini, Museo nazionale. Brustbild des Wolfgang Tanvelder in halber Seitenansicht nach rechts auf hellblauem, nach unten gelichtetem Grunde (Himmel).

Schon nach einer älteren Photographie Alinari's, der das Porträt als »Holbein« aufgenommen hat, erschien mir die Zugehörigkeit dieses von Scheibler, Vischer und Frimmel nicht genannten Gemäldes zu unserer Bildnissgruppe zweifellos. Auf meine Bitte hat Paul Kristeller vor Kurzem das Porträt reinigen lassen. Der mir von ihm freundlichst mitgetheilte Befund zeigt mit aller wünschenswerthen Sicherheit, dass es hierher gehört. Oben und unten war ein beträchtliches Stück an die ursprüngliche Tafel angesetzt, so dass ein wunderlich hohes Format herauskam. Diese falschen Theile sind nun entfernt worden, ebenso wie die Uebermalung des Grundes, unter der heller Grund (Himmel) zum Vorschein kam. Am oberen Rande wurde die Inschrift sichtbar:

DO MAN · MDXXIIII · ZALT WAS ICH WOLFGANG TANVELDER
XXVI IAR ALT

35,5 × 30. Pappelholz (nach Kristeller). Neuerdings, nach der Restaurirung photographirt von Anderson.

9. Dresden, Königliche Gemäldegalerie 1902 (1898). »Unbestimmter Meister um 1519.« Brustbild des Joachim Rehle in halber Seitenansicht nach rechts auf hellblauem, nach unten gelichtetem Grunde (Himmel). Bezeichnet oben:

· DO MAN · M · D · XXIIII · ZALT · WAS ICH ·
IOACHIM REHLE · XXXIIII · IAR ALT ·
· AVFF ADI · XIIII LVIGO ·

33,5 × 28,5. Lindenholz.

Mit Recht in Vischer's, Scheibler's und Frimmel's Liste. Eisenmann: Schäufelin. Der Katalog erkennt die Bestimmung Vischer's »Strigel-Schule« als »möglich« an und scheint zuzustimmen, dass dieses Bildniss von derselben Hand sei wie das andere Dresdener, oben unter Nr. 1 genannte Porträt, während v. Seidlitz nur eine »gewisse Verwandtschaft« der beiden Stücke zuge-

steht und hier weder an Strigel's noch an Schäufelin's Richtung erinnert wird (Repert. XVI, S. 378).

1524 (oder 1525).

10. Florenz, Uffizien 895. »Luca di Leyda« (Katalog von 1881). Brustbild Ferdinand's, des Bruders Kaiser Carl's V., in Seitenansicht nach links, auf hellblauem, nach unten gelichtetem Grunde (Himmel). Bezeichnet oben:

EFFIG : FERDIN : PRINCIP : ET INFANT : HISPAN :
ARCH : AUSTR · + RO : IM P * AN · ° ETAT : SVE · XXI ·
· VICAR : [1])

Von Scheibler als »Strigel« bestimmt (Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen II, S. 59 und Burckhardt's »Cicerone«). Das Porträt scheint mir dem Stile nach von unserem Porträtisten, nicht von Strigel herzurühren. Strigel ist im Gesammten mehr malerisch, er würde auch den Mund spitzer, den Blick fester, den Ausdruck lebhafter gestaltet haben. Der Meister ist hier ein wenig schwerer als sonst zu erkennen, weil die Profilansicht ungewohnt ist. Dennoch sind seine kleinen Eigenheiten bis in die Buchstabenformen der Inschrift genügend deutlich, so dass es gestattet ist, das tüchtige Bildniss ihm zuzuschreiben. Aeusserlich nahe gelegt wird die Zutheilung durch den Umstand, dass der Meister den dargestellten Fürsten ebenso wie seine Gemahlin auch sonst gemalt hat (oben Nr. 3, 4, unten Nr. 12, 20, siehe auch 11). Da Ferdinand im März 1503 geboren wurde, entstand dieses Porträt zwischen März 1524 und März 1525. Photographirt von Brogi.

1525.

(11). Rovigo, Städtisches Museum 119. Bildniss Ferdinand's. Bezeichnet (angeblich): »aet. 23 a° 1525.« Von Scheibler für Strigel in Anspruch genommen. Leider konnte ich mir keine Meinung vor dem Originale bilden und begnüge mich damit, auf die Wahrscheinlichkeit hinzuweisen, dass auch dieses Porträt von unserem Porträtisten und nicht von Strigel stamme. Mündler's Bemerkung: »meisterlich gezeichnet mit dicken Umrissen« (Zahn's Jahrbücher II, S. 285) trifft die Weise unseres Malers besser als die Strigel's.

12. Berlin, Königliche Gemäldegalerie 592a (Depot). »Art des Hans Holbein d. J.« (Vorrathskatalog von 1886). Hüftbild der Königin Anna, der Gemahlin Ferdinand's, in halber Seitenansicht nach rechts auf hellblauem, nach unten gelichtetem Grunde (Himmel). Die Hände sind über dem Leib zusammengelegt. Bezeichnet oben:

ANNA REGINA
1525 Anno Etatis 22

34 × 27. Lindenholz. Aus der Sammlung Solly.

Von Frimmel ganz mit Recht wegen der Stilverwandtschaft mit dem Bildnisse der Weltzerin in die Liste aufgenommen. Die Inschrift ist vielleicht

---

[1]) Dieselbe Inschrift kommt auf einer Münze vor.

erneuert, jetzt goldig, vorher etwa goldbraun, jedenfalls aber nach Form und Inhalt zuverlässig. Sicher ist Anna von Ungarn, die Gemahlin Ferdinand's dargestellt, deren Geburtsjahr richtig angegeben ist (vergl. oben Nr. 4, unten Nr. 20). Das Gemälde galt früher als das Bildniss der Anna Boleyn (so auch in Waagen's Katalog). Verschiedene Wiederholungen unseres Gemäldes befinden sich in England und gelten dort als Darstellungen der englischen Anna (vergl. Holbein, Woltmann [2] II, S. 18 und G. Scharf, Archaeologia XL [1866], S. 81). Herr Paul Friedmann, den historische Studien auf diese Bildnissgruppe führten, hatte die Freundlichkeit, mir nähere Angaben zur Verfügung zu stellen über jene von Scharf genannte, in England befindliche Copie des Berliner Porträts, die bezeichnet ist:

ANNA . REGINA .
. 1530 . Anno Etatis . 27 .
. HB .

Ob das Monogramm HB echt ist, und welchen Maler es eventuell bezeichnet, vermag ich nicht anzugeben.

13. Augsburg, Fürst Fugger-Babenhausen. Brustbild des Ulrich Fugger in halber Seitenansicht nach links auf hellblauem, nach unten gelichtetem Grunde (Himmel).

42 × 32,5. Holz. Photographirt von Höfle (Nr. 187 »U. Apt.«). Schwäbische Kreisausstellung 1886 Nr. 149.

Von diesem Porträt ging Scheibler aus bei der Zusammenstellung der Porträts unseres Meisters; Vischer und Frimmel erwähnen es nicht.

Nach diesem Gemälde oder nach einer genauen Replik ist das Stichporträt Ulrich's in der »Pinacotheca Fuggerorum« angeführt. Die Datirung des Bildes — 1525 — wird unter der folgenden Nr. gerechtfertigt, wo eine Replik verzeichnet ist.

14. Darmstadt, Freiherr von Heyl. Wiederholung des Fuggerporträts, das unter der vorigen Nr. beschrieben ist. 40 × 33. Holz. Bezeichnet auf der Rückseite in alter, schöner Antiqua:

DOMINI
MDXXV
ANNO CVRENTE
XXXV
ETATIS

Nach der kurzen Biographie in der »Pinacotheca« wurde Ulrich Fugger in der That 1490 geboren — am 17. April. Er starb am 14. Mai 1525, 36 Jahre alt. Nach der Inschrift ist also die Entstehung des Bildnisses in der Zeit zwischen dem 1. Januar und dem 17. April 1525 gesichert. Das, so weit ich sehe, bisher in der Litteratur nicht erwähnte Bild steht dem Exemplar in Augsburg keineswegs nach, ist sicher von derselben Hand und kann der Inschrift wegen sogar eher als jenes für die Originalaufnahme, für das frühere Bild gehalten werden.

15. Berlin, Geheimrath v. Kaufmann. Brustbild eines Fugger(?) in halber Seitenansicht nach links. Grund hellblau, nach unten gelichtet (Himmel). Bezeichnet oben am Rande (in Gold): MDXXV · AM · X · TAG · MARCI. 35 × 28. Holz, aus der Sammlung Wolf in Berlin. Ein Lichtdruck ist diesem Hefte beigegeben.

Der dargestellte Herr mit breitem, kurz geschnittenem Vollbarte und hoher Stirne hat viel Aehnlichkeit mit Ulrich Fugger, den unser Meister in ebendem Vierteljahre porträtirt. Nur ist die Nase hier kürzer und mehr gestülpt, und der Bartschnitt etwas anders. Vielleicht, dass ein anderer Fugger dargestellt ist.

Scheibler hielt dieses Porträt eine Zeit lang für eine frühe Arbeit Amberger's (vergl. Haasler, Amberger, Heidelberger Dissertation. Juni 1893, S. 54). Später erkannte er den Stilzusammenhang mit dem Augsburger Fuggerbildnisse (Repert. XVII, S. 475).

16. Mannheim, Grossherzogliches Schloss 53. »Unbestimmter Meister des 16. Jahrhunderts«. (Katalog von Roux. 1891.) Brustbild eines Fugger(?). Genaue gleichwerthige Wiederholung der unter der vorigen Nr. genannten Porträts. 42 × 35. Holz.

1529.

17. München, Aeltere Pinakothek 192. »Schule des Bernhard Strigel.« Brustbild Ronner's in halber Seitenansicht nach links. Der Dargestellte hält einen Brief in der Hand mit der Aufschrift:

Ronner zu hannden — Swatz
1529. XXVIII.

Auf der Rückseite Wappen mit Lilie auf Halbmond. 48 × 38. Holz. Aus dem Karmeliterkloster zu Ravensburg.

Dieses Bild brachte Vischer mit unserem Meister in Verbindung. Scheibler dachte an den jungen Amberger. Dem widerspricht Haasler (Amberger S. 58). Mittelbar weist auch Scheibler's Bestimmung auf unseren Meister, insofern dieser Kenner auch in einem anderen Falle den jungen Amberger für den Meister der Weltzer-Bildnisse einsetzte (oben Nr. 15). Aus eigener Anschauung halte ich es wenigstens für wahrscheinlich, dass dieses Gemälde hierher gehört, kam aber nicht zu einer klaren Vorstellung, weil ich die hoch aufgehängte Tafel nicht genau betrachten konnte. Leider ist auch Vischer's Urtheil sehr unbestimmt.

18. Ravensburg, Frau Kirsinger. Wiederholung des unter der vorigen Nr. genannten Ronner-Bildnisses.

Von diesem Porträt habe ich nur durch Vischer's Angabe Kenntniss. Vischer (Jahrbuch VI, S. 89): »(gleichfalls 1529 datirte Replik des Ronner-Porträts . . . Augenscheinlich von einem Schüler des Meisters [Strigel's], vielleicht von demselben, welcher das Original(?) in München ausgeführt hat. Es ist geschäftsmässiger, aber einheitlicher als jenes behandelt.)« Aus einer anderen

Stelle (S. 94) geht dann hervor, dass Vischer auch hier an seinen bestimmten Schüler Strigel's, an unseren Meister, dachte.

Ohne Datum.

19. Weimar, Grossherzogliches Museum 25 (22 früher wohl). »Unbekannt, Anfang des 16. Jahrhunderts« (Katalog von 1894, S. 35). Brustbild eines jüngeren, bartlosen Herrn in halber Seitenansicht nach links. 29 × 25. Holz.

Der Grund erscheint gelblichweiss. Rechts oben sind drei Linien für die nicht vorhandene Inschrift vorgezogen. Grund und Inschrift sind noch nicht ausgeführt. Schon von Scheibler und Vischer ganz mit Recht dem Meister der Weltzer-Bildnisse zugetheilt. Dem Stil nach gehört dies Porträt zu den späteren Arbeiten des Meisters und ist wohl nicht vor 1525 entstanden.

Holzschnitt.

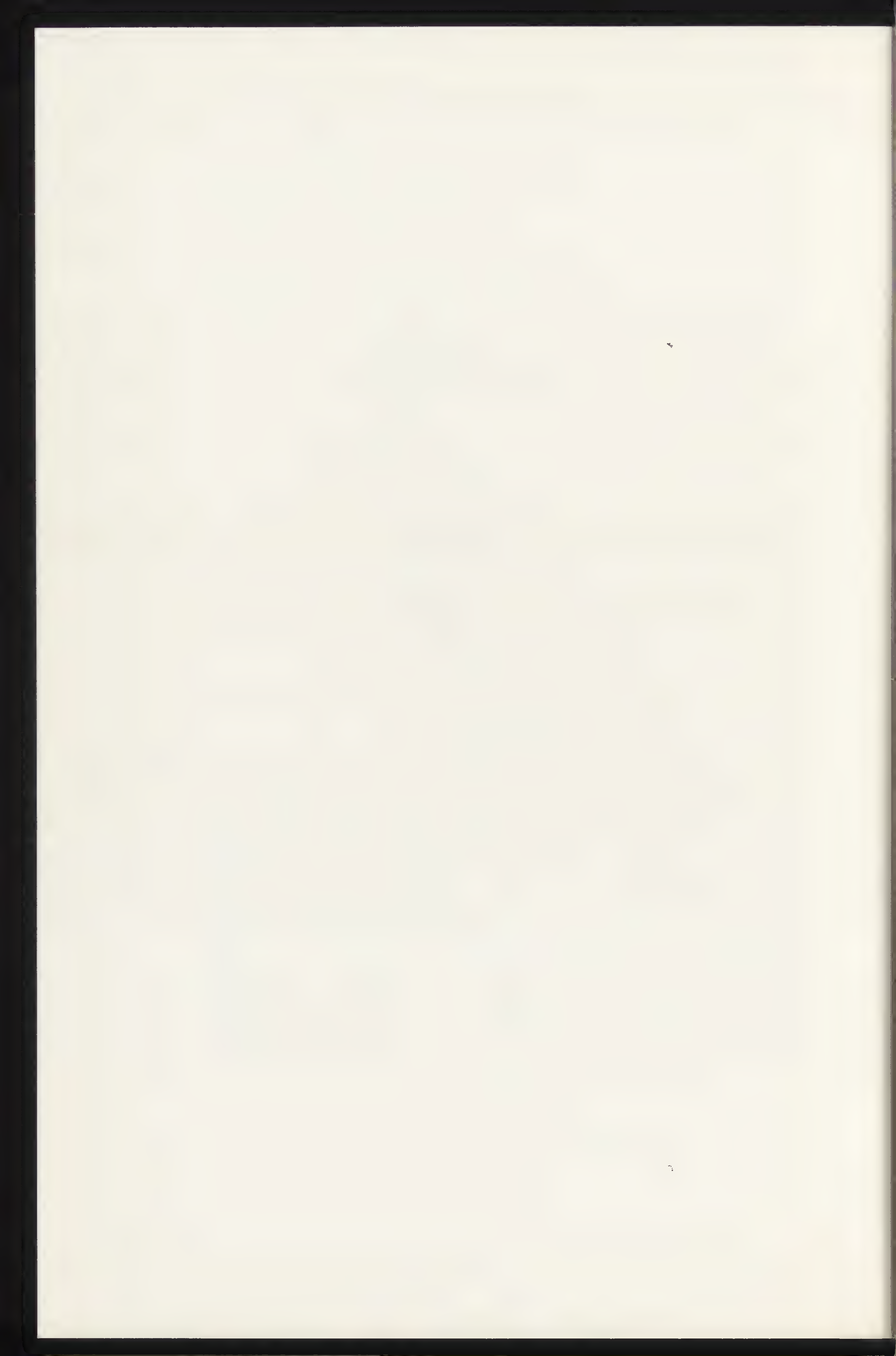
20. Vischer bemerkt (a. a. O. S. 97): »In den von R. Weigel herausgegebenen Holzschnitten berühmter Meister (Leipzig 1851): ein Buntdruck von zwei Platten, Bildniss einer Frau (Maria Bianca [?] — auch genannt Lady Jane Grey) — vielleicht Arbeit jenes Schülers von B. Strigel, welchen ich in den Museen zu Dresden, Weimar u. a. O. nachgewiesen habe.« Diese ins Schwarze treffende Bestimmung ist vermuthlich wegen der unbestimmten Fassung von Scheibler und Frimmel nicht beachtet, auch von v. Loga nicht berücksichtigt worden, der eben diesen Holzschnitt nach dem einzigen bekannten, jetzt im Berliner Kupferstichcabinet aufbewahrten Abdruck im X. Bande des Jahrbuchs der k. preussischen Kunstsammlungen publicirte. Hier wird der Holzschnitt als Arbeit der Augsburger Schule und als Porträt der Königin Maria von Ungarn, der Schwester Carl's V., ausgegeben. Mir scheint aber Maria von Ungarn ebenso wenig dargestellt zu sein wie Maria Bianca oder Lady Grey, sondern Anna wiederum, die Gemahlin Ferdinand's. Von hier aus wird Vischer's Bestimmung bestätigt. Die Züge der dargestellten Dame ähneln freilich denjenigen eines kleinen authentischen Holzschnittporträts der Königin Maria, wie v. Loga betont. Doch hat Maria immerhin schärfere Formen, ein mehr habsburgisch vorgeschobenes Kinn, und die Aehnlichkeit wiegt leicht gegen die völlige Uebereinstimmung zwischen dem Farbenholzschnitt und dem Wörlitzer Bildniss der Königin Anna (oben Nr. 4). Die Vergleichung mit Münzen und anderen Porträts, wie einer vortrefflichen kleinen Holzbüste im Berliner Privatbesitze, bestätigt die Bestimmung. Wahrscheinlich 1523 wurde das schöne Holzschnittporträt herausgegeben von dem Meister der Weltzer-Bildnisse, dessen klaren, aber unmalerischen und unplastischen Stil die Arbeit ganz und gar zeigt. Ein fremder Zeichner, der den Holzschnitt etwa nach einem Gemälde unseres Meisters ausgeführt hätte, wäre nicht so entschieden und verständig auf die besonderen Eigenschaften des Porträtisten eingegangen.

In diesem Verzeichnisse fehlt es nicht an Anhaltspunkten zur Lokalisirung des Meisters. Schon Frimmel ist ausgezogen, Näheres über ihn zu finden.



Meister Hans von Schwaz.

Nach dem Original im Besitz des Herrn R. von Kaufmann in Berlin.



Eine Wegstrecke kann ich mit diesem Forscher gehen. An fünf der oben genannten Bildnisse (Nr. 3, 4, 6, 7, 12) knüpft Frimmel an (Repert. XIV, S. 84). Herr Weltzer gehört einer Kärntner Familie an, seine Gemahlin entstammt der in Tirol ansässigen Familie Tänzl. Den Habsburger Ferdinand porträtirte unser Meister anscheinend 1521 und 1525 (?), seine Gemahlin Anna 1523 und 1525. Als diesen drei Jahren gemeinsame Aufenthaltsorte des fürstlichen Paares sollen (nach Frimmel) nur Ulm und Innsbruck in Betracht kommen. Da die Weltzer-Porträts in die Alpenländer weisen, sucht Frimmel den Meister unter den Tiroler Hofmalern der Habsburger. Zur Befestigung der Meinung, dass hier in der That gesucht werden muss, füge ich hinzu: Für die Weltzer-Bilder ist eine Holzart der Alpengegenden verwendet — Zirbelkiefer. Die Inschrift auf dem einen Dresdener Gemälde (oben Nr. 9) weist mit einem Anklang an die italienische Sprache nach der Südgrenze Deutschlands. Ulrich Fugger, den der Meister zwischen dem 1. Januar und dem 17. April 1525 malte, starb schon im Mai desselben Jahres in Tirol, wo er sich mit der Verwaltung der Fugger'schen Bergwerkbetriebe beschäftigt dauernd aufgehalten hatte, wo auch sein Grabdenkmal steht. 1521 kommt der Erzherzog Ferdinand zum ersten Male als Vertreter des Landesfürsten nach Tirol (nachweislich nach Innsbruck), anscheinend ohne seine Gemahlin. Aus diesem Jahre ist sein Bildniss datirt. Von 1523 erst ist dagegen das Porträt der Königin Anna datirt und gleichzeitig wird wohl der Holzschnitt ausgegeben worden sein. Gerade in diesem Jahre aber scheint man die Königin zum ersten Male als Landesfürstin in Tirol empfangen zu haben! (Vergl. Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols II [1865], S. 203). Alle Strahlen scheinen bei Innsbruck zusammenzulaufen.

Frimmel's Hypothese: der nur aus Urkunden bekannte Hofmaler Ulrich Tieffenbrunn sei der Meister der Weltzer-Bildnisse fällt dahin, weil ihr die Signatur auf dem Londoner Porträt (oben Nr. 5) widerspricht. Diese Signatur besteht aus einem Monogramm, das aus »H« und »M« zusammengesetzt ist, und wird auch von Gower als Künstlerbezeichnung aufgefasst. Unter dem Monogramm stehen die etwas kleineren Buchstaben »MZS« neben einander. Sie deutet Gower nicht. Ich lese — nach Analogie der Bezeichnung auf dem »Schaffner« in Nürnberg —: »Maler zu S . . .« Unter den Tiroler Städten fängt mit »S« an das wenige Meilen von Innsbruck entfernte Schwaz. In dieser Stadt lebte Ulrich Fugger, hier steht sein Grabmal; in dieser Stadt ist ein Tänzl nachweisbar. Unmittelbar weist das Ronner-Bildniss (oben Nr. 17) mit seiner Briefadresse nach Schwaz. Das aber möchte ich als Argument für die vorgeschlagene Localisirung nicht verwenden, weil die Betrachtung des Stils die erwünschte Sicherheit, das Ronner-Bildniss sei von unserem Meister, mir nicht gegeben hat. Schwaz war zu Anfang des 16. Jahrhunderts ein blühender Ort. Bereits 1492 vermeldet der Reisebericht eines Venezianers: »Schwaz . . ., einer sehr schönen und sehr reichen Stadt am Inn, reicher als Hall und Innsbruck zusammen — dank der grossen Anzahl von Silberbergwerken in der Nähe, in denen fortwährend von gegen 4000 Menschen gegraben wird. Jede Woche einmal wird Markt gehalten« (Zeitschrift für Kulturgeschichte, II

[1895], S. 248). Gestatten die günstigen Verhältnisse des Ortes, der um 1520 wohl noch blühender war als 1492, die Vorstellung, hier[2]) habe der Porträtist gelebt, den die Habsburger Herrschaften und die Fugger zu beschäftigen nicht verschmähten, so sind wir auch in der Lage, einen für die Habsburger thätigen Bildnissmaler zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Schwaz urkundlich nachzuweisen. In den Innsbrucker Urkunden, die der II. Band des Jahrbuches der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses enthält, finden wir:

621 (1500 Juni 29, Augsburg)
König Maximilian verlangt, die Regierung zu Innsbruck solle ihm die gemäl von unserm auch unser vordern gemahel und ander angesicht, welche der Maler in Schwaz in Händen habe, unverzüglich schicken.

623 1500 Juli 3., Augsburg, Wiederholung der Forderung.

624 1500 Juli 8., Augsburg, Wiederholung der Forderung.

997 (1510 August 6)
Hans, Maler von Schwaz, erhält für zwei conterfettafeln, daran Frau Maria von Burgund gemalt ist, 15 Gulden.

Aller Wahrscheinlichkeit nach beziehen die Urkunden 621 und 997 sich auf denselben Künstler, vermuthlich sogar auf denselben Auftrag — trotz der Zeitdifferenz von 10 Jahren. Der Hof mag mit der Zahlung nicht eiliger, als der Maler mit der Lieferung gewesen sein. Im XIV. Bande des Jahrbuchs (S. 131, Anm. 3) wird den Urkunden die Deutung gegeben, der Maler Hans in Schwaz habe Porträts des Kaiser Maximilian's, der Maria von Burgund und der Bianca bei sich gehabt, um sie zu copiren.

Der in Schwaz nachgewiesene Monogrammist HM (oder MH) wurde Lieblingsmaler Ferdinand's seit 1521, da dieser Enkelsohn Maximilian's in die Tiroler Erblande einzog. Die Gunst der Fugger bestätigt, dass er als der vornehmste Porträtist in Schwaz, vielleicht in Tirol galt. In der sauberen und correcten Herstellung von Repliken, von repräsentativen Fürstenporträts zeigt er Uebung und Stärke. Der Taufname »Hans« verträgt sich mit seinem Monogramm. Nach alledem scheint die Vermuthung gestattet: Unser Monogrammist, dessen nachgewiesene Arbeiten in die Zeit zwischen 1519 und 1525 (1529?) fallen, sei eben dieser urkundlich genannte Maler Hans, der zwischen 1500 und 1510 dem Kaiser Max verschiedene Wiederholungen von Fürstenbildnissen lieferte. Die Hypothese wird aufhören Hypothese zu sein, sobald in Schwaz ein Maler Hans nachgewiesen ist, dessen Familien- oder Zuname mit »M« beginnt.

Schon Gower wurde bei seiner Bemühung, das Monogramm des Londoner Bildes zu deuten, darauf aufmerksam, dass Nagler (Monogrammisten III, 1245) unter ähnlichen Signaturen einen Kupferstich und ein Gemälde verzeichnet.

---

[2]) In oder bei Schwaz ward die erste Tirolische Buchdruckerei aufgethan (Schönherr im Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirol's II (1865) p. 201.) Das kommt der Annahme zu Hilfe, der Farbenholzschnitt der Königin Anna sei in Schwaz erschienen.

Der Kupferstich — ein rundes Blättchen mit der Madonna im Dresdener Cabinet — zeigt ein aus »H« und »M« gefügtes Monogramm neben 1501 (gegenseitig). Der Stil dieser recht unbedeutenden Arbeit gibt keinen Anlass, an den Tiroler Meister zu denken, von dessen Signatur überdies das Monogramm auf dem Stiche in der Form des »M« abweicht. Das Gemälde dagegen — Anna selbdritt — hat nach der Angabe bei Nagler, die auf Passavant zurückgeht, genau dieselbe Signatur wie das Porträt in Bridgewater house — von dem »MZS« abgesehen. Der Stil weist angeblich auf den Anfang des 16. Jahrhunderts. Leider habe ich nicht erfahren, wohin das bei v. Entress in Ulm gesehene Gemälde gekommen ist, konnte also nicht feststellen, ob die Stilkritik erlaubt, dieses Figurenbild unserem Porträtisten zuzuschreiben. Weitere Forschungen mögen dieses Gemälde suchen und in den habsburgischen Porträtsammlungen, zu Innsbruck, zu Schwaz selbst, in den öfters, aber erfolglos besprochenen Wandgemälden den Spuren des Tiroler Meisters nachgehen.

Mit Schäufelin, Strigel und Amberger haben Kenner der deutschen Malerei den Meister von Schwaz verwechselt. Das sind lehrreiche Irrthümer, die wohl dazu dienen, den Stil des Bildnissmalers zu umgrenzen. Es gilt, Neues durch Bekanntes klar zu bezeichnen. Nur die Verwechslung mit Cranach war ein arges, wenig lehrreiches Versehen. Schwäbisch erscheint der Meister Hans. Mehr an Ulm und Memmingen, als an Augsburg, und auch an Nördlingen wird der Beobachter gemahnt. Am besten ist die kunstgeschichtliche Position des Tiroler Porträtisten dadurch bezeichnet, dass Vischer ihn für einen Schüler Strigel's nahm, Scheibler aber — wenigstens in einem Falle — ihn mit Amberger verwechselte. Die Verwandtschaft mit Schäufelin, die namentlich Eisenmann's Urtheil entschied, bemerke ich auch, doch kann ich sie mir als zufällig vorstellen. Schlüsse ziehen würde ich eher aus dem Anklang an Ulmer und Memminger Schulgewohnheiten. Wer den Muth hat, von dem Stil der Porträts auf die Lebensumstände des Porträtisten zu rathen, der mag allenfalls einen Schüler Strigel's oder auch einen Mitschüler Strigel's in Zeitblom's Werkstätte in ihm sehen. Vielleicht kommt auch Amberger von Strigel her. Die Bildnisse unseres Malers haben als bestes Merkzeichen, das in den meisten Fällen den Autor zuerst verräth, eine falsche Stellung der Augen. Der Augenstern steht nämlich im Halbprofil zu schräg, oben zu weit nach vorn geneigt. Die Abweichung von der natürlichen Lage ist zuweilen höchst auffällig und gibt den Köpfen einen unfesten, in das Leere gerichteten Blick. Dieser Fehler wird manchmal auch bei anderen Meistern beobachtet, besonders häufig und ausgeprägt bei Zeitblom, von dem der Tiroler Maler die falsche Gewöhnung direct oder mittelbar überkommen haben könnte.

Mit Strigel verglichen erscheint Hans von Schwaz gross und einfach, minder eigenartig, persönlich oder manirirt in der Auffassung, weniger eingehend in der Durchführung und weit weniger interessant in der Coloristik. Neben Amberger geht ihm die moderne Dreistigkeit der Pinselführung ganz ab und er bleibt alterthümlich, wenn er auch mit dem jüngeren Augsburger die Helligkeit und die Flauheit gemein hat. Mit Zeitblom hat er sein Genügen an der grossen Linie, an der Hauptform, die er mit biederer handwerklicher

Ruhe umschreibt. Er liebt einen Umriss mit wenigen und schwachen Ausladungen und sieht über Einzelheiten der Binnenzeichnung gern hinweg. Psychologe ist dieser Porträtist ganz und gar nicht. Besonders seine späteren Köpfe sehen inhaltsleer, gleichgültig und gedankenlos aus. Die feurige Energie des 1521 geschilderten Mannes (oben Nr. 2) ist wenigstens noch angedeutet. Die früheren Porträts haben etwas Gespanntes im Ausdruck, das später wie gelöst erscheint. Je weniger unser Meister ein Seelenergründer ist, um so mehr hat er die Gabe, die äussere Erscheinung — die äusserste — seiner Auftraggeber stattlich, in heller Deutlichkeit und günstig zu conterfeien. Diese Gabe empfahl den Porträtisten auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Trocken aber schlicht, phantasiearm aber natürlich gesund und ohne Posirung ist seine Auffassung. Er kreuzt die Absicht seiner Auftraggeber nie durch eigene Einfälle, Neigungen, malerische, künstlerische Liebhabereien. Mündler hat vielleicht einmal Hans Holbein mit dem Schwazer Maler verwechselt (oben Nr. 11). So mag es erlaubt sein, in dieser handwerklichen Tiefe an den Grossen zu erinnern. Von dem gemeinsamen Temperament abgesehen, dem schwäbischen Phlegma, das kühl auch aus Holbein's Bildnissen den Beschauer anblickt — beide Porträtisten lieben einen hellen, gleichsam neutralen Grund und führen die Körperillusion nur bis zum Reliefeffect. Der Tiroler Meister liebt überdies, die Kopfform mit einer deutlichen Linie gegen den Grund abzusetzen und erreicht mit geringer Schattengebung nur eine mässige Plastik. Ein Freund deutlicher und freundlicher Localfarben, verzichtet er gemeinhin auf malerische Haltung und bleibt bei vorwiegend zeichnerischer Behandlung. Sein Fleischton ist meist sehr hell, gelblich und wächsern. Das räumliche Vorn und Hinten wenig beachtend, projicirt er gleichsam auf die Fläche, seine breiten Hüte scheinen eher auf der Bildtafel zu liegen als in der Luft zu stehen. Die Augen und die meist etwas struppigen Brauen werden mit zeichnendem Pinsel angegeben, wie auch das Kopfhaar, dessen derbe Lichtstriche mit mechanischer Regelmässigkeit gehöht erscheinen. Nichts kann die Art des Porträtisten besser bezeichnen, als die Beobachtung, dass ein von zwei Platten gedruckter Holzschnitt eigentlich seine Kunst restlos veranschaulicht.

Wir können verfolgen, wie der Maler von Schwaz allmählig den Typus seiner Bildnisse feststellt, an dem er dann pedantisch auch in äusserlichen Kleinigkeiten festhält. Fast stets wählt er die halbe Seitenansicht des Kopfes, fast stets — seit 1523 — den hellblauen, nach unten lichter werdenden Grund. Immer steht der Kopf vollkommen aufrecht, ohne jede Neigung nach vorn oder zur Schulter. Der Mund ist weich und voll, häufig die beste Partie des Antlitzes. Die Ohren, die in wenigen Gemälden sichtbar werden, sind flau und conventionell gezeichnet und gleichen sich wie die Ohren eines Kopfes. Die Bildfläche ist selten grösser, als nöthig ist, um den Kopf mit dem Brustsockel aufzunehmen. Den Armansatz zeigt der Porträtist in den allermeisten Fällen nicht mehr. Nur in zwei mir bekannten Bildnissen wird die Hand sichtbar, beide Male eine Frauenhand, auffallend klein — was auch Frimmel bemerkte — wohlgestaltet und etwas rundlich. Der Maler schildert die Kleidung und das Schmuckwerk mit trockener Ausführlichkeit und Deut-

lichkeit. Pinselgold verschmäht er nicht, zieht aber gewöhnlich ein goldiges Braun vor. Die feinen Musterungen der Stickerei und die grosszügigen Schmuckformen der Brokate führt er auf Kosten der malerischen Haltung und der plastischen Illusion aus mit Gleichmuth und etwas schneidermässiger Sicherheit, nicht aber mit spitzpinsliger Virtuosität.

Die Aufschrift auf dem Gemälde wird selten vermisst, sie gibt das Datum des Bildes gewöhnlich, öfter dazu das Lebensalter des Dargestellten, seltener auch seinen Namen. Sie steht fast stets am oberen Rande der Tafel. Nur 1519 auf dem Dresdener, frühesten bekannten Porträt steht der Text in einem unten ausgesparten Streifen. Die saubere Schrift ist unmalerisch deutlich. 1519 bedient der Meister sich gothischer Schriftformen und geht dann allmählig zur Antiqua über. 1521 stehen römische Buchstaben neben arabischen Ziffern, seit 1524 fast ausnahmslos römische Majuskeln neben römischen Ziffern. Eine Besonderheit in der schön geformten Schrift zeigt die »X«, deren von rechts nach links gezogener Balken mit einer Schleppe auf der Grundlinie steht.

Der Maler von Schwaz wirthschaftet so ruhig und sicher mit seinen eng und fest begrenzten Gaben, dass die zu erwartende Vergrösserung der Liste seiner Arbeiten die Vorstellung von seiner Art kaum bereichern wird.

Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen.

Von **Franz Rieffel.**

II.

Von den uns erhaltenen Gemälden unter dem Namen Lucas Cranach's d. ä. ist das schönste, seltsamerweise auch das früheste, die Ruhe auf der Flucht bei den Erben des Dr. Fiedler in München. Sowohl in der Qualität, als auch in den Formen und der Darstellungsweise erweist sich der Abstand von dem landläufigen Typus der Cranach-Bilder nicht gering[1]. Trotzdem ist das Bild unanzweifelbar und würde auch ohne die Signatur [Monogramm] 1504 als Cranach anerkannt werden müssen.

Freilich kann man dem Maler auch nicht alle mit dem geflügelten Schlänglein versehenen Bilder zum Vorwurf machen; die Marke ist eigentlich kein Künstler-, sondern ein Firmenzeichen. Cranach war überhaupt ein ziemlich vielseitig, namentlich auch ein recht industriell angelegtes Genie. Er erwarb 1513 eines der grössten Häuser Wittenbergs und wahrscheinlich in demselben Jahr die Apotheke, die er von da an neben dem Malergewerbe schwunghaft betrieb. (Ein kurfürstliches Privileg von 1520 verbietet das Entstehen einer zweiten Apotheke in Wittenberg ohne Cranach's oder seiner Rechtsnachfolger Willen, verbürgt ihm den Alleinhandel mit Gewürzen, Zucker u. s. w.). Seit 1519 ist er Rathsherr. Nicht viel später legt er zu seinen anderen Geschäften noch eine Buchdruckerei und einen Buchhandel an. Es ist begreiflich, dass unter diesen Umständen die zahllosen Bilder späterer Jahre zumeist im besten Falle auf seine Werkstatt zurückgehen. Sie würden den Beinamen »pictorum gloria« nicht rechtfertigen und lassen in ihrer durchaus handwerklichen Factur den Beschauer ohne jedes Interesse am Entwicklungsgang des Urhebers. Umsomehr ziehen die Werke etwa des ersten, auch zum Theil noch des zweiten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts an, Schöpfungen, die einen feinen, frischen Formensinn und intimes Verständniss der landschaftlichen Natur verrathen und in ihrem phantastisch-poetischen Reiz von den nüchternen und pretiösen Producten der späteren Zeit durch eine ganze Welt getrennt scheinen.

---

[1]) Wenig später mag der Christus mit Maria in der Galerie zu Gotha (Nr. 339) entstanden sein.

Woher stammt nun die Cranachische Kunst?

Keines Meisters Lehr- und Wanderjahre scheinen ja dunkler als die des älteren Lucas Cranach. Von 1472, dem Jahre, in dem er zu Cronach im Bambergischen geboren wurde, bis 1504, also während einer Zeit, die beinahe die ganze Lebensspanne Raffael's umschliesst, fehlt jede Kunde. Die Ruhe auf der Flucht von 1504 gibt über seine Schulangehörigkeit kaum einen Aufschluss. Es ist ein merkwürdig reifes Werk und überflügelt an unbefangener, ordentlich moderner Empfindungsweise z. B. in dem fröhlichen, kindlichen Spiel der Putten, auch Dürer, dessen Putten überhaupt so oft etwas Gelehrtes, Fremdländisches, Geborgtes an sich tragen. Das Bild ist in seiner Art ebenso ursprünglich und wunderbar wie ein deutsches Märchen.

Colorit und Landschaft pflegen immer noch am ausgiebigsten auf die Frage nach dem Schulzusammenhang zu antworten. Die kräftige, aber nicht harte Farbenstimmung, die Landschaft verweist uns südlich von Nürnberg. Liegt nicht etwas vom »Donaustil« darin?

Als ich das Bild 1892 in den Lenbach-Sälen der Münchner Kunstausstellung zum ersten Mal sah, war ich kurz vorher in Schleissheim gewesen. Der Christus mit Maria und Johannes von 1503, an dessen Zugehörigkeit zu Grünewald's Werken ich immer lebhafter zweifeln musste, war mir in Farben und Formen frisch im Gedächtniss. Zwischen beiden Bildern glaubte ich erstaunliche Verwandtschaftszüge wahrzunehmen, verwagte mich aber zu keiner Schlussfolgerung. Zur selben Zeit hatte Adolf Bayersdorfer die Güte, mir in Hauser's Atelier die (seitdem im Klass. Bilderschatz publicirte) viertheilige kleine Tafel der Sammlung Kaufmann in Berlin mit Darstellungen aus dem Marienleben zu zeigen. Die Vermuthungen verstärkten sich. Als ich jedoch schliesslich im Germanischen Museum das aus der Sammlung Sulkowski kurz vorher erworbene Bildniss des Kanzlers Reuss von Constanz mit der Jahreszahl 1503 kennen lernte, fielen die letzten Bedenken. Seitdem glaube ich, dass man diese drei Bilder, das Marienleben in Berlin, den Christus am Kreuz von 1503 in Schleissheim und das Nürnberger Bildniss von demselben Jahr mit Fug dem Lucas Cranach zuschreiben darf.

Dass die beiden Bilder von 1503 von derselben Hand herrühren, finde ich nicht bestritten. Bayersdorfer, der das Marienleben anreiht, vermuthet Grünewald als Urheber, Wilhelm Schmidt unter Anführung des von ihm entdeckten, W. H. MDXXI bezeichneten und gewiss authentischen Huber'schen Gemäldes in Feldkirch, den Wolf Huber. Das letztere Bild kenne ich leider nur aus einer kleinen Photographie. Jedoch muss ich zugeben, dass die Vergleichung hiermit und mit den Zeichnungen und Holzschnitten des Meisters W. H. viel Anhaltspunkte für W. Schmidt's Annahme ergibt. Nur meine ich, dass ungefähr dieselben Analogien auch für die Rast auf der Flucht von 1504 zutreffen würden. Jedenfalls wurzeln der Meister von 1503 und W. H. in demselben Kunstboden, der südöstlichen Ecke Deutschlands. Landschaft, Colorit und bei dem Gekreuzigten von 1503 auch das Compositionsschema, z. B. die Anordnung der drei Kreuze in den Ecken eines Dreiecks, die Stellung des Crucifixus im Profil, sind dafür beweiskräftig. Gegen Grünewald

spricht, wie mir scheint, überall sowohl die Farbenstimmung als die Formenbildung.

Die Kluft zwischen den hier dem Cranach zugewiesenen Bildern und dem signirten von 1504 kommt mir viel geringer vor, als zwischen diesem und den Bildern der späteren Jahre Cranach's. Als Stützen für meine Vermuthung sehe ich an: die Verwandtschaft der Formen, namentlich der Ohren und Hände (der charakteristische Daumen, die kuppigen Nasen, etwas vorragende Unterlippen u. s. w.), obwohl sie auf den Bildern von 1503 noch hagerer und gestreckter sind, als später, die Faltenbildung (auf dem Bild des Gekreuzigten zeigen sich schon die später bis zum Ueberdruss wiederkehrenden sternförmigen, viereckigen Faltenaugen), die Haar- und Pelzbehandlung, die Landschaft, die mondscheinartig beleuchteten Wolken (auch ein Charakteristicum vieler Pseudo-Grünewald-Bilder) und zuletzt, aber nicht am wenigsten die eigenthümliche Art, wie das Laub gezeichnet und gemalt ist, nämlich spitze, zackige Silhouetten, die mit tiefem warmem Grün ausgefüllt sind und ausgesprochen gelbe Lichter darauf. Nach diesem Schema behandelt Cranach das Laubwerk durchgängig, ob er Laubwald oder — wie so häufig — junge Tannenbäume darstellt. Nebenher wäre wenigstens zu erwähnen die Gestalt des Cartellino auf dem Schleissheimer Bild mit dem Datum 1503, der an den Cartellino mit 1504 auf dem Bild bei Dr. Fiedler so sehr erinnert; es ist beide Male ein richtiger abgerissener Papierzettel und ich kann mich eines ähnlichen in der gleichzeitigen deutschen Kunst nur bei Malern der Donaugegend entsinnen; bei Venezianern ist er ja in dieser Form häufig (Jacopo de' Barbari).

Als Vergleichungsmaterial müssen vorzugsweise die Werke Cranach's aus dem ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts gelten. Aber auch spätere bieten noch reichliche Berührungspunkte. So kehrt der Crucifixus des Schleissheimer Bildes in derselben Profilstellung sogar bis auf den Gesichtstypus wieder in dem von Reber und Bayersdorfer publicirten Bild auf der Wartburg und fast ebenso auf dem schönen, stark unter Grünewald's Einfluss stehenden Gekreuzigten von Albrecht von Brandenburg verehrt (in der Augsburger Galerie). So ist auch späteren guten Gemälden der warme, wie von einem sanften röthlichen Schimmer durchflossene Ton eigen, durch den gerade die zwei Bilder von 1503 so frappiren, und aus dem vortrefflichen Bildniss von 1529 in Brüssel spricht mich — abgesehen von der Verwandtschaft in den Formen und der Technik — dieselbe Künstlerindividualität an, wie aus dem des Kanzlers Reuss. Aber hier hört freilich der wissenschaftliche Beweis — wenn es im letzten Ende in Sachen der Kunstwissenschaft einen solchen überhaupt gibt — auf und das Incommensurable fängt an.

Da das Bild in Berlin mit denen von 1503 ohnehin einem und demselben Autor zugeschrieben wird (ausser von M. J. Friedländer, Rep. XVII, S. 474), so ist mir bezüglich seiner die Beweisführung erleichtert. Uebrigens spinnen sich auch von ihm noch starke Fäden zur authentischen Cranachischen Kunst. Es macht den Eindruck eines sehr jugendlichen Werkes; übersprudelnde Fülle von Motiven, namentlich im graziösen Spiel der Putten, peinlich

genaue und fleissige Ausführung, aber noch ziemliche Steifheit und Ungelenkigkeit in der Bewegung der Gestalten. Für Cranach sind hier charakteristisch z. B. die überhohen Stirnen, die Landschaft, namentlich wieder die Baumbehandlung. Fremd erscheint zunächst die übermässige Betonung der Gelenke, welche die langen, hageren Finger stets winklig bricht, die miniaturartige, eines Goldschmieds würdige Durchführung nicht bloss des Schmucks und der Zierstoffe, sondern selbst des Zimmergeräths und des Bauornaments. Auch die Faltenbildung ist seltsam. Sie gemahnt ganz und gar an die von M. J. Friedländer sehr zutreffend geschilderte frühe Altdorfer'sche Art. Bei eingehender Prüfung ergibt sich auch hier Verwandtschaft mit dem typischen Cranach; wir sehen durch die noch quattrocentistisch gestreckten Formen die späteren charakteristischen hindurch, so an der Hand (deren Finger übrigens auch auf dem Bild von 1504 noch lang und schmal sind) den etwas aufgeworfenen, plumpen Daumen; schon hier meldet sich das viereckige Faltenauge an, die Putten haben ähnliche Kopftypen, zum Theil dieselben langen Lockenperrücken, wie auf dem Bild von 1504, der hl. Joachim hier entspricht im Typus ganz dem hl. Joseph auf der Flucht. Auch von der spitzigen, miniaturartigen Technik, in der die Prachtgewänder auf dem Marienleben dargestellt sind (perlenbesetzte Borten und Gewandsäume u. dgl.), ist uns in dem reizenden dalmatikabekleideten singenden Engel des Fiedler'schen Bildes eine haarscharfe Probe erhalten. Und selbst die zuerst so fremdartig anmuthende Bildung der Längsfalten (vgl. z. B. auf der Heimsuchung), zu der, wie gesagt, man sonst wohl nur bei Altdorfer und seinen Schulverwandten Analogien entdeckt, hat noch ihre Nachzügler in späteren Cranach'schen Werken, z. B. den Holzschnitten mit der hl. Magdalena, Katharina u. a. des Wittenberger Heiligthumsbuchs von 1509.

Auf die vortreffliche Höfle'sche Photographie hin wage ich dieser Gruppe ein viertes Bild hinzuzufügen: die Verkündigung in der St. Jacobskirche zu Augsburg. In einer Correspondenz der Kunstchronik aus Augsburg mit der Chiffre E. v. H. (Jahrgang und Nummer kann ich leider nicht feststellen) finde ich die Mittheilung, dass das Bild zwischen 1650 und 1717 als Geschenk eines Herrn Blumenschein in diese Kirche gelangt ist und dass es ursprünglich aus zwei Flügeln bestand, was man auch der Photographie noch ansieht. Es stimmt stilistisch vollkommen mit dem Marienleben überein, ganz besonders in der goldschmiedartigen Ausführung des überreichen ornamentalen Beiwerks, scheint aber etwas später entstanden zu sein. Die Typen sind reifer, die Körperformen nicht mehr so spitzig und winklig. Ein schalkhaftes Motiv am Fensterrahmen, spielende Putten, die durch concentrische Reife hindurchschlüpfen, kehrt in dem auch andere ornamentale Analogien darbietenden breiten Mauerfries auf Cranach's Holzschnitt der Enthauptung Johannis (B. 61) wieder. Auch Friedländer hat auf die Verwandtschaft der Verkündigung mit dem Kaufmann'schen Marienleben hingewiesen (Rep. XVII, 474), während Heinrich Alfred Schmid (M. Grünewald S. 87 im Basler Museumsfestbuch) bei Cranach und dem Pseudo-Grünewald (an dessen Sonderexistenz ich freilich nicht glaube) »eine ganz ähnliche Stilisirung wie bei diesen angeblichen

Jugendwerken Grünewald's«, nämlich den Bildern in Berlin, Nürnberg und Schleissheim, findet.

Geht meine Annahme nicht ganz fehl, so hat Cranach in seiner Jugend in einer Goldschmiedewerkstatt des südlichen Bayern gearbeitet (das Augsburger Bild führt auch die ganz plausible Benennung »Hopfer«).

Es sei daran erinnert, dass Altdorfer in früheren Werken ein ähnliches Vergnügen an Edelmetall und Goldschmiedeornament und ähnliche Kenntniss davon bekundet. Mit Wolf Huber verbindet den frühen Cranach enge Formenverwandtschaft, mit demselben und mit Altdorfer auch noch ein eigener fabulirender Zug, der an die italienische Renaissancenovelle erinnert und sich besonders in der Art zeigt, wie sich in aller dreier Köpfen die Antike spiegelt. Irgend welche nahe Jugendbeziehungen, denen nachzuspüren nicht ohne Reiz wäre, haben zwischen diesen drei Künstlern gewiss stattgehabt.

1505 taucht sodann Lucas Cranach urkundlich erst in Nürnberg, dann in Diensten des Kurfürsten Friedrich des Weisen und zwar mit Dürer zugleich auf (Gurlitt, Rep. XVIII, S. 112/113); die Typen Dürer's machen sich seitdem öfter in Cranach's Werken, aber nur auf kurze Zeit, erkennbar; während frühere Madonnentypen — auf der Rast auf der Flucht und der Madonna (Nr. 339) in Gotha — eine Einwirkung des Jacopo de' Barbari zu verrathen scheinen, findet sich z. B. der Typus von Dürer's Sebastian vom Dresdner Altar und der Typus des verlornen Sohnes auf dem Cranach'schen Holzschnitt des hl. Georg von 1506 (B. 67). Erst nachher wird die Berührung mit Grünewald, welche dem spitzpinsligen, etwas kleinlichen Cranach eine freilich nicht lang andauernde Monumentalität der Formen und des Stiles verleiht, eingetreten sein [2]). Zweifellos haben die Aufträge Albrecht's von Brandenburg (Erzbischof von Magdeburg seit 1513, Kurfürst von Mainz seit 1514), wenn nicht schon frühere Ereignisse, die zwei so verschieden gearteten Künstler zusammengeführt.

---

[2]) Aus der frühen Pseudo-Grünewald-Zeit rührt ein noch nicht in die Litteratur eingeführtes Gemäldefragment im Besitz des Conservators des Römisch-Germanischen Centralmuseums, Herrn Lindenschmit in Mainz, her. Es ist offenbar der Theil einer Predella und stellt einen nur stückweise erhaltenen schwebenden Kinderengel (vielleicht von einer Vera Icon) vor. Der glaubhaften Familienüberlieferung nach stammt es aus dem Mainzer Dom.

Zur Datirung der Kupferstiche Martin Schongauer's.

Von **Max Lehrs.**

Unter den 115 Kupferstichen, aus denen sich das Werk Martin Schongauer's zusammensetzt, ist bekanntlich kein einziger mit einer Jahreszahl versehen, dagegen lässt sich für eine Anzahl von ihnen durch datirte Copien: Kupferstiche, Gemälde, Sculpturen etc., ein Terminus ante quem finden, welcher wenigstens eine annähernde Datirung ermöglicht.

So eifrig und erfolgreich nun auch in den letzten Jahren die Urkundenforschung bemüht war, etwas mehr Licht in die Lebensverhältnisse des Colmarer Meisters zu bringen, so unzureichend scheint mir die Beachtung, welche den datirten Copien geschenkt wurde. In der Regel hat man sich begnügt, die von Bartsch, Zani, Galichon und Passavant angeführten Beispiele ohne Prüfung aufzunehmen und zu benutzen. Auch Max Bach, der in seinen Schongauerstudien [1]) mit peinlicher Sorgfalt das schriftliche Urkundenmaterial durchforscht und berichtigt hat, kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, dass er den Jahreszahlen auf Gemälden, Kupferstichen und Handzeichnungen, welche doch auch »Urkunden« sind, die ihnen gebührende Beachtung nicht geschenkt hat. Was er hierüber p. 266 zusammenstellt, ist theilweise ohne persönliche Kenntniss der Denkmale, ja nicht einmal mit ausreichender Benutzung der einschlägigen Litteratur den älteren Ikonographen entlehnt [2]).

Da ich seit etwa fünfzehn Jahren das Material für eine Datirung der Kupferstiche Schongauer's gesammelt, bisher aber nur gelegentlich Einiges davon publicirt habe, möchte ich hier einmal chronologisch ein Verzeichniss der für solche Datirung wichtigen Jahreszahlen geben, soweit dieselben von Bedeutung sind, d. h. vor dem Todesjahr des Künstlers: 1491 liegen.

Bei gestochenen Jahreszahlen auf Kupferstichcopien hat man meines Erachtens wohl zu unterscheiden zwischen ursprünglichen, d. h. von der Hand des Stechers herrührenden Datirungen, und solchen, welche sich erst in späteren Abdrücken der retouchirten Platten finden. Nur den ersteren kann eine Beweiskraft für die Datirung des benützten Originals beigemessen werden,

---

[1]) Repertorium XVIII. p. 253 und ff.

[2]) Die leidige Gepflogenheit der Autoren, den Fundort der von ihnen benutzten Originale zu verschweigen, ein Brauch, von dem erst Passavant abweicht, erhöht freilich die Schwierigkeit der Nachprüfung für Jeden, der dem weitverzweigten Gebiet der Kupferstichkunde ferner steht.

während die später hinzugefügten Jahreszahlen in der Regel wohl nicht das Datum der Ueberarbeitung der Platte angeben, sondern vom Retoucheur oder Besitzer derselben in der Absicht hinzugefügt sein können, den Werth der schwachen neueren Abdrücke durch eine frühe Jahreszahl zu erhöhen. Hierfür finden sich schon im Werk des Meisters E S zwei Beispiele, nämlich die Madonna mit der Rose, P. 136 und die hl. Barbara, Ottley 81**, bei welchen die Jahreszahl 1461 in späteren Abdrücken hinzugefügt ist, während die älteren Drucke undatirt sind, und alle datirten Stiche des E S die Jahreszahlen 1466 oder 1467 tragen.

In dem nachstehenden Verzeichniss sind die apokryphen Jahreszahlen eingeklammert. Man ersieht daraus leider, dass es gerade die frühesten: 1477 und 1479 sind, die Thätigkeit Schongauer's als Kupferstecher demnach in den siebziger Jahren, so wahrscheinlich sie auch aus technischen Gründen ist, urkundlich, bis jetzt wenigstens, nicht nachgewiesen werden kann.

(1477.)

Nur Galichon [3]) erwähnt dies Datum auf einer Copie nach B. 26: Christus erscheint der Magdalena [4]). Sie blieb indess verschollen, und v. Wurzbach [5]) bezweifelt sogar ihre Existenz, da seiner Ansicht nach das Original 1477 noch nicht existirt haben könne. Dem gegenüber betont v. Seidlitz [6]), dass v. Wurzbach die Richtigkeit der Jahreszahl ohne stichhaltige Gründe in Zweifel ziehe. Nachdem ich lange Zeit in allen mir bekannten Sammlungen nach dieser wichtigen Copie vergeblich gesucht hatte, fand ich sie endlich im Berliner Cabinet (früher Sammlung Angiolini), erkannte aber zugleich, dass es sich lediglich um einen späteren Plattenzustand der schon von Bartsch citirten Copie 1 (Wien: Albertina und Hofbibliothek) handle, in welchem die Jahreszahl 1477 auf der Salbenbüchse hinzugefügt ist. Trotz der alten Schreibweise der Jahreszahl verliert dieselbe doch dadurch ihre volle Beweiskraft für die Datirung des Vorbildes.

(1479.)

Eine Copie nach dem hl. Christophorus B. 48, mit dieser Jahreszahl kam angeblich auf der Auction Peter Vischer [7]) vor. Sie wurde für 2 Fr. 75 c. verkauft. In der Fachlitteratur wird sie nirgends erwähnt, und ich habe sie auch bisher vergeblich gesucht.

1481.

Die Copie nach dem Tode Mariae B. 33, von Wenzel von Olmütz L. 5, trägt die gestochene Jahreszahl 1481, und das laut Inschrift am letzten März

[3]) Gazette des Beaux-Arts 1859. III. 331. 26.

[4]) Max Bach hat Galichon missverstanden, wenn er sagt, die Jahreszahl 1477 solle auf einer Copie von Nicoletto da Modena gestanden haben. Galichon spricht deutlich von zwei Copien: einer mit dem genannten Datum auf der Salbenbüchse von einem sehr geschickten deutschen Stecher und einer anderen von Nicoletto da Modena, der die Composition ein wenig veränderte. Vergl. P. V. 95. 71.

[5]) Martin Schongauer, p. 108. Nr. 52.

[6]) Repertorium VII, p. 173, Anm. 3.

[7]) Paris 1852, Kat. Nr. 1575.

desselben Jahres beendete Taufbecken im Wiener Stephansdom zeigt an seiner Schale in Hochrelief sieben Apostel aus der Folge B. 34—45 [8]), eine wichtige Entdeckung A. Schmid's [9]). Dagegen gelang es mir nicht, die von Renouvier [10]) erwähnte Copie der grossen Kreuztragung B. 21, vom gleichen Jahre aufzufinden und ich fürchte, dass hier nur eine Verwechselung mit Wenzel's Copie nach B. 33 vorliegt.

(1482.)

Obwohl schon Bartsch richtig erkannte, dass sich diese Jahreszahl nur auf späten Abdrücken der Anbetung der Könige B. 6, finde und von einem ungeschickten Stecher hinzugefügt sei, dem die Platte in die Hände fiel und der sie einer vollständigen Retouche unterzog, hielten Zani, Nagler, v. Wurzbach und Burckhardt die späteren Plattenzustände für Copien. Ich habe die Identität der Platten im Repertorium XI. 54. 15 und besonders XII. 37. 1 ausdrücklich betont und gleichzeitig nachgewiesen, dass die Jahreszahl 1482 sich erst im dritten Plattenzustand findet, während schon der II. Etat, der die gleiche Retouche wie der III. nur ohne Datum zeigt, auf ein Papier des sechzehnten Jahrhunderts gedruckt ist. Die Jahreszahl 1482, die Max Bach a. a. O. wieder als auf einer Copie vorkommend aufführt, ist also für die Datirung des Stiches völlig werthlos.

1484.

v. Seidlitz [11]) erwähnt eine datirte Zeichnung nach dem Tode Mariae B. 33, in Dessau. Vergl. 1481, unter welchem Jahre schon eine Kupferstichcopie nach demselben Vorbild citirt ist.

1485.

Eine gegenseitige Copie von Wenzel von Olmütz L. 1, nach der Verkündigung B. 3 trägt dies Datum, und dieselbe Jahreszahl findet sich auf einem Epitaphbilde der Familie Tucher an einem Pfeiler der Sebalduskirche zu Nürnberg, das die Kreuztragung darstellt und auf dem die Figur Christi und noch einige andere Motive dem grossen Kupferstich B. 21 entlehnt sind [12]).

1486.

Auf den Innenseiten der beiden Flügel des ehemaligen Hauptaltars der Schlosskirche zu Stolpen, datirt: 1486, im Dresdener Alterthumsmuseum (Nr. 69) sind die Stiche B. 4 und 6: Geburt und Anbetung der Könige copirt. B. 4 findet sich auch als bemaltes Holzrelief auf dem Mittelbilde eines Hausaltärchens vom gleichen Jahre im Bayrischen National-Museum zu München (Kat. von 1892, p. 47. Nr. 13) [13]).

---

[8]) Es sind Copien nach B. 35. 37, 38, 41, 42, 43 und 44.

[9]) Repertorium XV. p. 24. Hochätzung ebenda.

[10]) Histoire p. 152. Vergl. Scheibler im Repertorium VII. p. 36. Anm. 5.

[11]) Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen II. p. 5.

[12]) Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I. p. 234 und Thode, Die Malerschule von Nürnberg p. 193.

[13]) Vergl. A. Schmid im Repertorium XV. p. 25.

1487.

Eine verkleinerte Copie der Madonna B. 27, findet sich im Initial S auf einem Einzelblatt aus einem von 1487 datirten Manuscript von Johann Giltlinger im Germanischen Museum[14]. Dieselbe Jahreszahl steht unter dem auf einem kleinen Spruchband befindlichen Monogramm W M (?)[15] auf einer Federzeichnung nach dem Auszug zum Markte B. 88, in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein zu Feldsberg. Endlich sind der Petrus B. 34, der gebückte Alte von der grossen Kreuztragung B. 21, ganz rechts und alle sechs Personen von Christus vor Annas B. 11 mehr oder minder frei von der Gegenseite copirt auf drei Holzschnitten in »T boeck van den leuen ons heeren ihesu christi« Antwerpen, Gheraert de Leeu, 1487 (Campb. 1181)[16].

1488.

Auf dem mit dieser Jahreszahl versehenen Zeitblom'schen Altar von Hausen in der Alterthümersammlung zu Stuttgart ist am Aussenflügel die Figur des betenden Heilands aus dem Gebet am Oelberg B. 9, copirt und das Motiv des schlummernden Petrus ganz frei benutzt[17].

1489.

Auf dem ersten von vierundzwanzig kleinen, in einem Rahmen befindlichen Bildern der Schwäbischen Schule, datirt 1489, in der Galerie zu Stuttgart[18], sind der Heiland, Maria und Johannes nach Christus am Kreuz B. 22, copirt, auf dem zweiten der Stich B. 17 aus der Passion (Christus am Kreuz) mit kleinen Aenderungen, z. B. mit Hinzufügung des rechts vor dem Kreuz knieenden Longinus.

Fassen wir die Ergebnisse dieser Beobachtungen zusammen, so ergibt sich als spätestes Entstehungsdatum für die Stiche B. 33, 35, 37, 38, 41, 42, 43, 44 das Jahr 1481, für B. 3 und 21: 1485, für B. 4 und 6: 1486, für B. 11, 27, 34, 88: 1487, für B. 9: 1488 und für B. 17 und 22: 1489.

Das sind bescheidene Resultate in Anbetracht des Umstandes, dass man aus stylkritischen Gründen die Mehrzahl dieser Stiche wohl erheblich früher anzusetzen hat, als es die Daten ihrer zufälligen Benutzung erkennen lassen, aber es sind wenigstens gesicherte Thatsachen, mit denen die Forschung zu rechnen hat. Hoffentlich kann man sie in nicht allzuferner Zeit noch weiter rückwärts ergänzen und vermehren, was bei systematischer Durchsuchung datirter Manuscripte und Bilder aus den siebziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts gelingen muss und wird.

---

[14]) Miniaturen Nr. 9.

[15]) Der zweite Buchstabe ist nicht zu entziffern. Die Zeichnung auf röthlichem Papier (Mappe III. Bl. 1) misst 280 : 196 mm.

[16]) Die Stöcke wurden wieder benutzt in einer Ausgabe von 1499 Zwolle, Peter Os van Breda (Campb. 1185) fol. 95, 281 und 337.

[17]) Vergl. A. Schmid im Repertorium XV. p. 20.

[18]) Nr. 519.

Zu Dürer's letztem Venezianischem Brief.

Früher las man regelmässig einige Aeusserungen aus den Briefen Dürer's, die er 1506 aus Venedig an Pirckheimer geschrieben hatte, als Belege für dessen bekannte Anklage, dass Dürer's Frau ein schlimmes Weib gewesen sei. Mag man nun über jene Frage, namentlich im Hinblick auf die vorhandenen Porträtzeichnungen denken, wie man will, dass die oft citirten Briefstellen nur in Folge willkürlicher Deutung in jenen Zusammenhang gebracht wurden, hat eine unbefangene Prüfung mit solcher Bestimmtheit ergeben, dass jetzt Niemand mehr auf dieselben zurückkommt. Dagegen wurde eine andere, ehedem wenig beachtete Stelle aus dem letzten Venezianischen Brief schon früher einmal von Buchner (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1870, p. 392) als schwerwiegendes Zeugniss dafür angerufen, dass das gegenseitige Verhältniss der beiden Gatten ein sehr getrübtes gewesen sei, und neuerdings wird darauf wieder von Lange und Fuhse, Dürer's schriftlicher Nachlass p. 40, Anm. 3 verwiesen. Dürer erwidert nämlich in jenem Brief auf einen unziemlichen Scherz, den sich Pirckheimer in Bezug auf seine Frau gestattet hatte, mit folgenden Worten: »Und als ihr schreibt, ich soll bald kommen, oder ihr wollt mirs Weib kristieren, ist Euch unerlaubt, ihr brautt sie denn zu Tod.« Thausing, Dürer's Briefe etc., p. 21, überträgt in modernes Deutsch: »so ist Euch das nicht erlaubt, Ihr rittet sie denn zu Tode«. Wenn eine solche Stimmung zwischen den beiden Ehegatten herrschte, wie sie in einer derartigen Wendung zum Ausdruck kommt, wobei nach der verbreiteten Annahme die Frau der schuldige Theil gewesen sein müsste, wäre es doch höchst auffallend, dass Pirckheimer überhaupt ein Scherz von dieser Sorte in die Feder kam, und auf der andern Seite ist es noch schwerer begreiflich, dass Dürer in solchem Zusammenhang den Wunsch habe durchblicken lassen, dass er seiner Frau entledigt sein möchte. Eine derartige Gefühlsrohheit kann man doch kaum einem anständig empfindenden Menschen zutrauen. Trotzdem scheint Thausing's Uebersetzung allgemein gebilligt worden zu sein. Jene unerwartete Aeusserung erscheint in einem um so schlimmeren Lichte, da der Brief im übrigen zumeist in einer recht launigen Stimmung geschrieben ist, erzählt doch Dürer in unmittelbarem Anschluss an obige Stelle mit viel Humor, wie übel es seinem Geldbeutel ergangen sei, als er sich habe beikommen lassen, noch Tanzstudien zu machen. Besonders aber nimmt er in jenem Briefe (es geschieht dies zweimal) die Verliebtheit des verwittweten Nürnberger Rathsherrn in nicht eben feinen Scherzen aufs Korn. Das führt auf die richtige Spur. Sicherlich sollte mit den so übel gedeuteten Worten nur

der derben Sinnlichkeit Pirckheimer's noch ein weiterer Hieb versetzt werden, wobei das Verhältniss Dürer's zu seiner Frau ganz aus dem Spiele bleibt.

Für die Deutung der Stelle kommt alles darauf an, wie man das dort vorkommende Wörtchen »denn« auffasst. Dass die Formen »denn« und »dann« für jene Zeit nicht unserer Ausdrucksweise entsprechen, ergibt die Lectüre jedes umfangreicheren damaligen Schriftstückes. Wir finden »denn« wo wir »dann« erwarten und umgekehrt. Ein Blick in das Grimm'sche Wörterbuch belehrt uns des Näheren, dass erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts sich ein Unterschied festsetzte. Früher bieten einzelne Autoren nach ganz individuellem Sprachgebrauch stets »dann«, Luther hat nur, Hans Sachs überwiegend »denn«; andere gebrauchen beide Formen nebeneinander, so auch Dürer, doch scheint »dann« bei ihm häufiger als »denn« zu sein. Wir haben also die Freiheit in jenem Briefe »denn« ebensogut für unser »denn« wie für unser »dann« zu nehmen. Thausing dachte an ersteres, entscheiden wir uns dagegen für »dann«, so wird nicht gesagt: »das ist Euch unerlaubt, es sei denn, dass Ihr sie zu Tode brautet«, sondern mit einem gegen Pirckheimer's schwache Seite gerichteten Scherz: »das ist Euch unerlaubt, Ihr würdet sie dann zu Tode brauten«. Man frage sich nun ohne Voreingenommenheit, welche Auffassung dem sonstigen Inhalt des Briefes nach sachlich die wahrscheinlichere ist.

Als Bestätigung des ehemaligen Sprachgebrauches sei zu den in dem Grimm'schen Wörterbuch gegebenen Beispielen eine Stelle aus dem Werke Dürer's von der menschlichen Proportion (verso = Lange-Fuhse p. 220, 14 ff.) mitgetheilt, an der er »denn« ebenso verwendet. Jenes Citat lautet: »Nun wöll wir an die Dicke und Breiten. Diese Aenderung geschicht auf allen Zwerchlinien und auch darzwischen. Welcher du d e n n zugibst, auf derselben Lini würdet dasselb Bild an demselben Ort vorn breiter, nach der Seiten dicker.« Ebenso heisst es bei Hans Sachs in dem Epitaphium auf Luther's Tod (Hans Sachs, herausgegeben von Adalb. von Keller, I, p. 402 = Bibliothek des Litt. Vereins in Stuttgart, CII): »O du trewer und küner Held . . . erwelt, für mich zu kempffn . . . mit disputirn schreibn und predigen, darmit du mich d e n n thätst erledigen aus meiner Trübsal« etc. An beiden Stellen hat das »denn« d. h. das »dann« den gleichen für uns etwas pleonastischen Charakter an sich wie in dem Dürer'schen Briefe.

Obiger, wie andere ähnliche Scherze, die in jenem Briefwechsel vorkommen, sind nach dem Empfinden jener Zeit zu beurtheilen. Um einen Maassstab zu gewinnen, vergleiche man aus der damaligen Litteratur als besonders nahe liegend nur den Eccius dedolatus Pirckheimer's. *Zucker.*

Die Steinigung des hl. Stephanus von Baldung.

Im Repert. f. K., Bd. XV, S. 305, habe ich auf Grund einer Reisebeschreibung von 1789 und der Gestalt des Monogramms H. B. G die damals ziemlich luftig scheinende Vermuthung ausgesprochen, Baldung's Steinigung des hl. Stephanus

von 1522 in Berlin (Kat. 623) stamme aus der St. Stephanskirche in Mainz. Eine früher von mir übersehene (übrigens bis jetzt stets auch im Berliner Katalog unbeachtet gebliebene), längere Aufschrift auf dem Bild bestätigt jedoch diese Hypothese. Danach ist das Bild als Vermächtniss des am 28. Juli 1712 verstorbenen Dr. theol. Johann Adam Diel, der ausser anderen Aemtern auch die Würde eines Capitulars des damaligen Collegiatstifts zu St. Stephan und der Liebfrauenkirche ad gradus in Mainz bekleidete, der Kapitelstube von St. Stephan zugefallen und zwar »cum duodecim apostolis circum pendentibus«. Ob man sich die letzteren als kleine Holzsculpturen oder als zu dem Stephansbild gehörige, auf Seitenflügeln vertheilte, gemalte Apostelgestalten zu denken hat, muss dahingestellt bleiben; wahrscheinlicher ist nach dem seltsamen Ausdruck »circum pendentibus«, dass die Apostel mit jenem wenigstens in keiner räumlichen Verbindung standen. Die ganze Inschrift aber lautet, wie folgt: P. R. D. Joann. Adamus Diell, S. S. Theol. Doct. Rot. Apost. Emin. Elect. Mog. | Consil. et Sigill. Mai. Eccl. Coll. ad S. Steph. et ad grad. B. V. Can. Cap. et sesp. Scholast. | hanc picturam cum 12 apostolis circum pendentibus in memoriam sui | ad stubam Capitularem S^ti^ Stephani legavit. obiijt. 28 Julij | Anno 1712. cujus anima requiescat in pace.

Franz Rieffel.

Zur Judith Leyster.

Den sieben von Dr. C. Hofstede de Groot im »Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen« für 1893 (S. 190) nachgewiesenen Gemälden bin ich in der Lage, noch eins anreihen zu können. Dies Bild nebst dem von dem holländischen Kunstforscher genannten und in Reproduction gegebenen Bilde aus der Versteigerung Crabbe, sind in den von mir aus Paris an das »Repertorium« gesandten Versteigerungsberichten schon erwähnt worden.

Das Bild wurde auf der Versteigerung der Collection der Mme Vve R. V. den 23. April 1890 im Hôtel Drouot als Nr. 17 verkauft. Es war im Katalog dem »Hals« zugeschrieben. Das lebenstrotzende, breit gemalte Bild habe ich in meinem Bericht »Der frohe Zecher« genannt [1]). Die Signatur zeigt ein mit einem andern Buchstaben verschlungenes J. Dieser andere Buchstabe war schwierig zu deuten. Danach ein Zeichen in Form eines Sterns und das Datum 1629 [2]). Ich hatte an Johannes Hals gedacht, was, bevor die Eigenart der Judith Leyster bekannt war, wohl als das Richtigste erscheinen mochte. Schon Bode hatte ein Bild mit einem ähnlichen sternförmigen Zeichen Johannes zugeschrieben (Studien, S. 102). Das ziemlich grosse Bild wurde auf der wenig besuchten, anonymen Auction für nur 2800 fr. verkauft. *Emil Jacobsen.*

---

[1]) Siehe die ausführliche Beschreibung a. a. O. 1890, S. 147.

[2]) Im Texte des Rèpertoriums steht 1679 — ein Druckfehler, der bei der Correctur leider übersehen wurde.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Herman Riegel, Die bildenden Künste. Kurzgefasste allgemeine Kunstlehre in ästhetischer, künstlerischer, kunstgeschichtlicher und technischer Hinsicht. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage. Mit 77 Abbildungen. Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller, 1895. 8°, XI und 452 Seiten.

Des Verfassers weit verbreiteter »Grundriss der bildenden Künste im Sinne einer allgemeinen Kunstlehre, und als Hilfsbuch beim Studium der Kunstgeschichte« hat mit dieser neuen Auflage eine Umgestaltung erfahren, die dem veränderten Titel entsprechend, über einen Zuwachs an Illustrationen und sonstigen Verschönerungen des Aeusseren hinausgeht. Aus dem »Hilfsbuch beim Studium der Kunstgeschichte« ist ein Hilfsbuch zur Auffassung aller bildenden Künste geworden, aus dem »Grundriss« eine allgemeine Kunstlehre. Das heisst: wenn auch kein anderes Publicum, so sehen wir jetzt doch andere, erhöhte Ansprüche derselben ins Auge gefasst und deren Befriedigung angestrebt. Die Haupteintheilung des Buches wurde zwar beibehalten, aber innerhalb der einzelnen Abschnitte haben sich die Stichwörter bedeutend vermehrt und mit Rücksicht auf eine möglichst klare und übersichtliche Anordnung verändert; dem entsprechend sind auch manche Einschiebungen, sowie fast durchgängig eine Umarbeitung des Textes festzustellen. Dass der frühere Umfang des Werkes dabei nur um zwei Bogen überschritten wurde, ist einer abwägenden Sorgfalt zu verdanken, die zu Gunsten der wichtigsten Sätze das Nebensächlichere etwas zu beschränken gewusst hat. So dient die Arbeit noch handlicher als zuvor allen denen, die im Stande sind, an einer so kurz gefassten Anleitung sich zu selbständigen Gedanken und Studien weiterzuhelfen und denen, die durch einen raschen Ueberblick ihre Kenntnisse auffrischen oder neu ordnen wollen. Beide Gattungen von Lesern werden mit grosser Umsicht von ästhetischen Betrachtungen über Ursprung, Begriff, Charakteristika, Erscheinungsweisen und Entwickelungsstufen der drei Künste zu den verschiedenen Phasen und Formen, Gebieten und Erzeugnissen des künstlerischen Schaffens, endlich zu den Verhältnissen der Laien zur Kunst, nämlich der Thätigkeit der Kunsthistoriker, dem Kunstgenuss des Publicums, der Kunstpflege und der Nachbildung der Kunstwerke geführt; die zahllosen Einzelheiten

dieser Stoffmasse finden mit knappen Worten ihre sachliche Darstellung und können durch Benutzung der Hinweise auf die einschlagende Litteratur (wären sie nur viel häufiger!) weiter verfolgt werden. Letztere wird besonders dann erwünscht sein, wenn der Leser sich in die dem Ganzen zu Grunde liegende ästhetische Anschauung Riegel's nicht einzuleben vermag. Der Freund und Biograph Peter's von Cornelius steht — fast möchte man sagen: natürlich — auf dem Standpunkte, dass die antike, speciell die griechische Kunst der eigentliche Maasstab alles Schönen sei; der nun einmal vorhandenen modernen Vielseitigkeit der Kunstempfindung, dem Geltenlassen der Kunsterzeugnisse, sofern sie nur irgend einen künstlerischen Willen klar zum Ausdruck bringen, stellt er, in philosophischeren Jahrzehnten wurzelnd, z. B. die Lehre von der grösseren Berechtigung eines Stiles vor diesem oder jenem anderen entgegen. Wer dies gegenüber einem ästhetisch kaum mehr geschulten und überhaupt in seiner Mehrzahl nicht eigentlich disciplinirten Publicum mit Erfolg thun will, der müsste zunächst eine überzeugende Definition von Schönheit und Unschönheit beibringen. Aber selbst Riegel weiss sie nur unter allerlei Gesichtspunkten, gleichsam aus der Entfernung, zu umgrenzen, und daher dürfte seine Kunstlehre, so dankenswerth sie uns in Bezug auf alles Positive bleibt, das sie meisterhaft disponirt, doch nicht bei Jedem vollständigen Anklang finden. Denn wen das geistige Band, das alle vorgebrachten Grundsätze und Urtheile zusammenhält, nicht ebenfalls fesselt, der wird gerade das Eigenthümliche des Buches nicht anerkennen können. *W. v. O.*

Architektur.

Vittorio Lazzarini, Filippo Calendario, l'architetto della tradizione del Palazzo Ducale. (Nuovo Archivio Veneto Anno IV, p. 429—446.) Venezia, Visentini 1894. 8°. 24 S.

Der Verfasser der vorliegenden Studie zeigt, dass die Tradition, die Fil. Calendario als den ursprünglichen Erbauer des Dogenpalastes in Venedig nennt, sich dafür auf keine urkundlichen Beweise berufen könne. Die von ihm mit grosser Vollständigkeit gesammelten und hier veröffentlichten Documente bezeugen nur, dass er »taiapiera« — der in Venedig für Steinmetzen und Bildhauer gebräuchliche Collectivname — und zugleich Eigenthümer von sog. »Marani« d. h. Barken war, welche zum Transport des Steinmateriales für die Herstellung der Moli am Lido verwendet wurden. So ersehen wir aus einigen der publicirten Urkunden, dass er mehreremal in Strafe verfiel, weil er seiner contractlich eingegangenen Verpflichtung, innerhalb eines bestimmten Zeitraumes eine gewisse Menge Steinmaterial zu den Molobauten am Lido beizuschaffen, nicht nachgekommen war. Dass man trotzdem in den officiellen Kreisen auf seine Dienste besonderen Werth legte, lässt sich aus dem Umstande folgern, dass ihm — als er im Jahre 1343 durch einen Sturm drei seiner Lastschiffe verloren hatte — zwei Galeeren aus dem Kriegsarsenale zur Verfügung gestellt und als Eigenthum überlassen wurden, mit der Verpflichtung, ihren Preis im Laufe von 6 Jahren abzutragen, sowie, sie nur zum Stein-

transporte für den Lido zu verwenden. In allen den einschlägigen Urkunden nun, findet sich sein Name nie in Verbindung mit dem Dogenpalaste angeführt; dagegen nennen dieselben zu seinen Lebzeiten und zwar vor 1355 einen Piero Baseggio als »magister prothus palatij novi«, im Jahre 1351 einen Maestro Enrico als »protomagister palacii« und 1356 als »protomagister Communis« (wobei indess zu bemerken, dass in einer Urkunde aus der gleichen Zeit von mehreren Protomagistri zugleich die Rede ist, so dass sich der Begriff in diesem Falle etwa mit dem der Werkmeister für die verschiedenen Arten von Arbeiten, als Maurer-, Steinhauer-, Bildhauer- und Zimmerwerksarbeiten zu decken scheint und also auch den eben genannten Meistern nicht etwa der Ruhm zugesprochen werden dürfte, die Urheber des Entwurfs für die Façade des Dogenpalastes gewesen zu sein). Dies schliesst dennoch nicht aus, dass Calendario an dem Bau betheiligt gewesen sein könne; wahrscheinlich wird er als Bildhauer an dessen plastischem Schmuck mitgearbeitet, vielleicht auch — als einflussreicher Meister — in einer oder der anderen auf die Gesammtanlage des Baues bezüglichen Frage seinen Rath ertheilt haben. Hieraus mag dann — besonders nachdem er durch seine Betheiligung an der Verschwörung des Dogen Marino Falieri, wofür er am 16. April 1355 mit dem Leben büssen musste, eine historische Persönlichkeit geworden war — die in den venezianischen Chroniken nicht vor Beginn des 15. Jahrhunderts auftauchende Tradition ihren Ursprung geschöpft haben, die ihn kurzweg zum Erbauer des Dogenpalastes stempelte. *C. v. F.*

Sculptur.

Franc. Malaguzzi-Valeri, Lo scultore Prospero Spani, detto il Clemente. Estratto dagli Atti e Memorie della Re. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi, Ser. IV, vol. IV. Modena, Vincenzi 1894. gr. 8°. 67 S.

Diese sehr sorgfältig unter Zugrundelegung des gleichfalls mitgetheilten archivalischen Materials gearbeitete Monographie setzt die künstlerische Persönlichkeit des — nächst Begarelli — bedeutendsten Bildhauers der Hochrenaissance in der Emilia zuerst in helleres Licht, und ist als Vervollständigung dessen, was Tiraboschi in seinen Notizie degli artefici modenesi über den Meister vorbringt — von Vasari's höchst mangelhaften Nachrichten ganz zu schweigen — freudig zu begrüssen. Ihr Verfasser gibt vor Allem eine auf die betreffenden Taufregister gegründete Genealogie der Familie Spani, die eine ganze Reihe von Künstlergenerationen, darunter als bedeutendsten Meister vor Prospero dessen Grossvater, den Bildhauer und Goldschmied Bartolomeo Spano (der zwischen 1498 und 1536 thätig war) aufzuweisen hatte.

Prospero's Geburtstag ist nicht genau feststellbar; nachdem er aber 1584 in sehr hohem Alter starb, wird er wohl um 1500 das Licht der Welt erblickt haben. Auch über seine Lehr- und Wanderjahre lassen uns die urkundlichen und sonstigen Nachrichten im Stiche: im Jahre 1544, als gereifter Künstler, tritt er mit seinem ersten documentarisch beglaubigten Werke, dem Mausoleum für den Bischof Bernardo degli Uberti, nach einem Entwurf Girolamo Mazzola's

in der Krypta der Kathedrale von Parma ausgeführt, vor uns hin. Indess verräht der Stil nicht nur dieser, sondern ebenso sehr aller seiner folgenden Arbeiten, dass er sich allem Anscheine nach unmittelbar, nicht erst unter Vermittlung aus zweiter (Schüler-)Hand an den Werken Michelangelo's, also jedenfalls ausserhalb seiner Heimat, herangebildet habe. Ob dies in Rom oder Florenz stattgefunden, darüber fehlen — wie gesagt — alle Nachrichten. Vom gleichen Jahre (1544) datirt der Vertrag zur Ausführung der Façade der Kathedrale von Reggio, der indess erst acht Jahre später und in anderer Weise effectuirt ward, indem der Meister von 1552—57 die Statuen Adam's und Eva's, seine beiden vorzüglichsten Figuren, den Statuen der Medicäergräber nachgebildet, und die der städtischen Schutzheiligen Ss. Grisanto und Daria (letztere wohl nur Schülerarbeiten) dafür meisselte, deren erstere noch heute über dem Mittelportal, die letzteren aber zu dessen Seiten aufgestellt sind. Wohl bald nach dem Grabmal Uberti's entstand auch das des Rechtsgelehrten Bartol. Prati († 1542) worüber indess keine documentarischen Zeugnisse vorliegen, ebenfalls in der Domkrypta zu Parma, mit dem von Clemente mehrfach wiederholten Motive der zwei auf dem Sarkophag sitzenden Klagefrauen. Diese kommen neben der Büste des Verstorbenen, z. B. auch auf dem Monument des Giorgio Andreasi, Bischofs von Reggio, in St. Andrea zu Mantua vor, das dessen Neffen 1549 durch Clemente fertigen liessen. Dem Jahre 1555 gehört das Grabmal Parisetti in S. Prospero zu Reggio, und ca. 1560 ein Altar in S. Francesco ebendort an. Um dieselbe Zeit muss auch das Monument Cherubino Sforzani's († 1560), worüber urkundliche Nachweise mangeln, entstanden sein: das colossale Stundenglas, das es darstellt, deutet auf die Kunstfertigkeit des Verstorbenen, der den Hof Julius' III. und Paul's IV. mit Uhren versah und sich dadurch die Würde eines Domherrn und apostolischen Pronotars verschaffte. 1560 begann Clemente auch die Arbeit an den beiden Colossalstatuen des Hercules und Lepidus, die 1573 an den berühmten Nationalöconomen Gaspare Scaruffi in Reggio verkauft, nach dem Aussterben seiner Familie 1724 nach Modena kamen, wo sie noch heute am Portal des herzoglichen Palastes stehen. In den Jahren 1561—67 entstand das Hauptwerk unseres Meisters: das Mausoleum des Bischofs Rangoni im Dom zu Reggio, 1562 das Grabmal Fossa ebendort, heute nur noch in verstümmelter Form erhalten. Von 1572—80 datiren fünf Marmorstatuen für die wieder in Angriff genommene Façade des Doms, wovon die der hh. Catherina, Massimo und Prospero noch heute im Chor desselben vorhanden sind. Mit Unrecht wird ihm die Statue des hl. Proclus am Grabmal Volta's in S. Domenico zu Bologna zugeschrieben. Sie ist von Lazz. Casario; dagegen fertigte Clemente die Statuette des Heiligen für die Arca des hl. Domenico an Stelle des 1572 durch einen unglücklichen Zufall in Stücke geschlagenen Originals von Michelangelo an. Von 1578 stammt das Epitaph für den Bischof Martelli, und der Auftrag für das nach einer Zeichnung Lelio Orsi's auszuführende Tabernakel des Hochaltars im Dom zu Reggio, das nach dem Tode Clemente's von seinem Schüler Fr. Pachioni vollendet wurde (der bronzene Christus, der es krönt, gehört Clemente an). Der 1579 in Auftrag genommene Hochaltar für S. Michele

in Reggio ist mit der Kirche seit Langem demolirt worden, dagegen existiren die 1579 und 1580 für die Sacramentscapelle des Domes von Carpi hergestellten Statuen des Glaubens und der Liebe noch an Ort und Stelle.

Von einigen Werken unseres Meisters in seiner Vaterstadt Reggio (Christus mit dem Kreuze in S. Prospero, Madonna mit dem Heiland aus S. Francesco und Weihwasserbecken aus S. Spiridione, beide jetzt im Museo civico, Grabmal Fontanella im Dom, und Zoboli in S. Niccolò) lässt sich die Zeit ihrer Entstehung nicht mehr bestimmen; andere, namentlich Büsten und bronzene Thürklopfer sind theils im Laufe der Jahrhunderte abhanden gekommen, theils erst in jüngster Zeit in ausländische Sammlungen verkauft worden.

C. v. F.

Malerei.

Berthold Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. München. 1895. Verlag des historischen Vereins von Oberbayern. 8°. 160 S.

Die vorliegende Schrift bildet einen Separatabdruck aus dem letzten Bande des Archivs des historischen Vereins von Oberbayern. Sie zerfällt in drei Abtheilungen, in deren erster der Verfasser die altbayerische Miniaturmalerei (Ober- und Niederbayern und Regensburg werden unter Altbayern verstanden) der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts behandelt. Die zweite Abtheilung ist der oberbayerischen Wand- und Tafelmalerei bis um 1450 gewidmet und die dritte endlich der Miniaturmalerei der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Das Material zu diesen Studien boten einerseits in der Hauptsache die reichen, seit der Säcularisation in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, theilweise auch in der dortigen Universitätsbibliothek aufbewahrten Schätze an illustrirten Codices aus den bayerischen Klöstern, andererseits das durch die Inventarisation der Kunstdenkmale Bayerns unter der Leitung des Verfassers gewonnene Material. Für Bayern ist damit der erste Versuch gemacht, das durch die Inventarisation gewonnene Rohmaterial wissenschaftlich auszunützen. Mit Recht hob Riehl in den einleitenden Worten hervor, dass die Herausgabe der Kunstdenkmale Bayern's durch die Regierung — erschienen ist bis jetzt der erste Halbband mit einem Atlas von 132 Lichtdrucktafeln, worin etwa die Hälfte von Oberbayern behandelt wird — nicht den Zweck einer wissenschaftlichen Verarbeitung verfolgen könne und nur eine Zusammenstellung der vorhandenen Werke der bildenden Kunst bieten dürfe, was seiner Zeit auch im Repertorium vom Referenten (Janitschek) bemängelt wurde, und dass es unrecht sei, eine bayerische Kunstgeschichte gleich dort zu verlangen. Wir stimmen Riehl's Ansicht vollkommen bei, dass die bis jetzt stark vernachlässigte bayerische Kunstgeschichte erst nach Abschluss der Inventarisation geschrieben werden könne. Für Oberbayern lag das Material vollständig vor, für Niederbayern nicht oder doch nur bruchstückweise, und es ist höchstens die Frage erlaubt, ob nicht der Zeitpunkt, bis auch dies letztere zur Stelle war, für die vorliegenden Studien zur Geschichte der altbayerischen Malerei im 15. Jahrhundert hätte abgewartet werden sollen, weil

so die Behandlung, wie schon aus dem angegebenen Inhalt der drei Abtheilungen hervorgeht, eine etwas ungleichmässige werden musste. Insbesondere musste, wie dies die Gegenüberstellung von Miniaturmalerei und Tafelmalerei der ersten Hälfte thut, wo die Nichtberücksichtigung Niederbayerns wegen der verhältnissmässig ganz geringen Zahl von Denkmalen wenig ins Gewicht fällt, der Verfasser auf eine Untersuchung der altbayerischen Tafelmalerei der zweiten Hälfte des betreffenden Jahrhunderts verzichten, die für Ober- und Niederbayern gleich reiche Resultate und zwar wichtige und neue verspricht. Beispielsweise ist gerade für Niederbayern die kleine aber wichtige bischöfliche Gemäldesammlung in Passau in kunsthistorischen Kreisen so gut wie unbekannt.

Durch das ganze Buch zieht sich wie ein rother Faden der Gedanke, die Unabhängigkeit der bayerischen Kunst des 15. Jahrhunderts von fremdländischen Einflüssen so weit als möglich nachzuweisen. Die mit grosser Wärme behandelte Beweisführung hat in der Hauptsache sicher recht, denn von niederländischen Einflüssen etwa ist in den Miniaturen und Tafelgemälden, welch letztere vielmehr durch die im Volke wurzelnde Holzplastik mit bestimmt werden und von dieser unzertrennbar sind, recht wenig zu spüren. Trotz aller naiven Frische der Auffassung und anerkennenswerthen Erfindungskraft stehen die bayerischen Miniaturen doch auf einer niederen künstlerischen Stufe. Riehl betont die Unabhängigkeit der bayerischen Klosterbrüder und Laienminiatoren von den Niederlanden oft stärker als nöthig; er führt den Kampf ein wenig gegen Windmühlen, denn ausser in heute nicht mehr allzu maassgebenden früheren Schriften dürfte sie noch nicht stark betont worden sein. Wenn der Verfasser ebenso die völlige Unabhängigkeit von Böhmen behauptet, so sind zum Mindesten die mitgetheilten Proben der Salzburger Bibel von 1430 (Abb. 13) nicht recht geeignet, dies zu beweisen, indem sie mit den von Schlosser publicirten Wenzelhandschriften unleugbare stilistische Verwandtschaft besitzen. Das Abweisen italienischer Einflüsse auf die bayerische Miniaturmalerei, während Riehl in beschränktem Grade bei der Tafelmalerei eine solche anzunehmen geneigt ist, möchte dagegen vollberechtigt sein. Wohl aber scheint uns doch der Verfasser die italienische Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts ungerecht zu unterschätzen. Eine auch nur flüchtige Durchsicht der guten Miniaturen, die freilich nicht nach Deutschland kamen und auf altbayerische Maler keinen Einfluss üben konnten, wird das Urtheil, dass die deutsche Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts der italienischen überlegen sei, kaum bestätigen.

Immerhin ist es sehr interessant, dass Riehl den gesammten Bestand der bayerischen Klosterbibliotheken an Miniaturen, auch an ausländischen, hier im Zusammenhang behandelt. Ebenso ist der Nachweis von Wichtigkeit, dass die Miniaturmalerei viel weniger, als man bisher anzunehmen geneigt war, in geistlichen Händen lag; gerade die Laienmaler nehmen einen hervorragenden Platz ein. Unter den Klöstern dürften die Benedictinerstifte den ersten Rang in Anspruch nehmen. Mit überzeugender Sorgfalt führt Riehl die Entwicklung in dem immerhin beschränkten Kreis seines Stoffes aus. Ausgehend vom Stand der Kunst des 14. Jahrhunderts zeigt er zunächst an zwei bedeutsamen Met-

tener Handschriften (Sammelband von 1444 und Regel des hl. Benedict von demselben Jahr), den wesentlichen, bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts gemachten Fortschritt und schildert des Weiteren den Einfluss der Buchstoffe, wie der Legenda aurea, der Weltchroniken und anderer beliebter historischer Schriften auf die Erweiterung des künstlerischen Gesichtskreises.

Ausführlich behandelt dann Riehl in zutreffender Weise das hervorragendste bayerische Miniaturwerk der Epoche, die Salzburger Bibel von 1430 indem er insbesondere mit vollem Recht hier niederländische und rheinische (Janitschek) Einflüsse zurückweist. Vielleicht bietet für die bayerische Malerei, für die hier Salzburg mit vollem Rechte in Anspruch genommen wird, die Durchforschung der österreichischen Miniaturen des 15. Jahrhunderts, die sich jedenfalls noch zahlreich in den nicht gerade wenigen ober- und niederösterreichischen Klöstern vorfinden werden — der Referent schliesst das aus einigen ihm bekannt gewordenen Beispielen — noch mancherlei Aufschluss. Denn wie Riehl in dem nachfolgenden Abschnitt bei der kurzen Betrachtung der bayerischen Wandmalerei, welche derjenigen der Tafelmalerei vorangeht, sehr schön das Uebergreifen des stammverwandten Tirol's auf die benachbarten bayerischen Gaue schildert, ebenso ist trotz der territorialen Abgrenzung auch Ober- und Niederösterreich mit Bayern eines Stammes und gerade für die beregte Zeit bildet der Diöcesanverband (Salzburg und Passau) für die Kunst ein wohl noch stärkeres Band als die weltliche Herrschaft. Zu abschliessenden Urtheilen wird man daher erst kommen, wenn auch von österreichischer Seite das Material völlig verarbeitet ist; Anfänge dazu liegen ja in den verdienstvollen Studien Neuwirth's in den Wiener Sitzungsberichten (109. u. 113. Band) bereits vor.

Der Kreis der oberbayerischen Bilder, den Riehl bei seinen Ausführungen über die Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorführt, ist verhältnissmässig klein, aber im Ganzen noch an seinem Entstehungsort oder doch in seiner Nähe aufbewahrt. Ich möchte diese Zahl indess immer noch insofern beschränkt wissen, als ich über die Richtigkeit der Riehl'schen Datirung einige Bedenken trage und nach genauer Kenntniss so ziemlich aller aufgeführten Bilder, die allerdings bis heute die Kunstgeschichte wenig beschäftigt haben, ihre Entstehungszeit um 15—20 Jahre später ansetze, als dies Riehl thut.

Ausgehend von dem als Perle bayerischer Malerei bezeichneten Altärchen den Streichencapelle bei Traunstein, einem aus Weildorf (Chiemgau) stammenden Altar in Freising und dem bekannten Pähler Altar im Nationalmuseum in München, an welchen in diesem Zusammenhang leicht der Beweis für eine echte, ganz im bayerischen Boden wurzelnde Kunst geführt wird, zeigt der Verfasser, wie Oberbayern in zwei Kunstkreise zerfällt, den des Isargaues mit München an der Spitze, für den allerdings im Allgemeinen nur wenige schriftliche Nachrichten und die unzuverlässigen Reste der frühen Wandmalereien aufgeführt werden können, und den meines Erachtens bedeutenderen der Inngegend mit Salzburg an der Spitze. Beide, München wie Salzburg, hatten dann ihre Filialen; in Oberbayern war es vor Allem Ingolstadt, was vielleicht bei Riehl

nicht genügend hervorgehoben ist, bei Salzburg Mühldorf und Wasserburg. Leider macht sich hier die Spaltung in kleine Bezirke bei der Betrachtung unangenehm fühlbar; Niederbayern zeigt im Ganzen dasselbe Bild und hier hätten auch die beiden bedeutendsten niederbayerischen Kunstmittelpunkte, Landshut, das München untersteht, Passau, das über das vermittelnde, wahrscheinlich an Bedeutung für das gesammte Leben des 15. Jahrhunderts Mühldorf und Wasserburg übertreffende Braunau mit Salzburg grössere Verwandtschaft zeigt, gedacht werden müssen. Der Inngau im weiteren Sinne, soweit er Bayern zuzuzählen ist, hat in Architektur und Plastik ebenso wie in der Malerei sich insbesondere in den dem Verkehr mehr entlegenen Gegenden ein immerhin beachtenswerthes Material spätmittelalterlicher Kunstdenkmale bewahrt. Aus dem Vorland der Alpen führt nun Riehl vier Kreuzigungsbilder für die Entwicklung der Tafelmalerei ins Feld, zu Altmühldorf bei der Stadt Mühldorf, Fürstett bei Rosenheim, Törrwang (Bezirksamt Rosenheim), Oberbergkirchen (Bezirksamt Mühldorf).

Von diesen möchte ich allerdings die beiden letzteren schon der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuschreiben. Kunstgeschichtlich wichtig erscheinen mir überdies nur die beiden erstgenannten, das geringste ist das Oberbergkirchener Bild; am besten erhalten ist das Fürststetter Altärchen; das bedeutendste ist das wirklich in seiner Art monumental aufgefasste Altmühldorfer Bild, es ist aber leider ganz neu gemalt. Gerade an diesen Kreuzigungsbildern lässt sich die aufsteigende Entwicklung, die der Malerei des 15. Jahrhunderts innewohnte, recht deutlich vorführen, und Riehl schliesst diese Abtheilung mit dem Hinweis auf einige denselben Kunstkreisen entstammende Kreuzigungen, die im Nationalmuseum in München befindliche aus der dortigen Franziscanerkirche und diejenige in St. Leonhard (Bezirksamt Wasserburg), der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Das umfangreichste Capitel ist, wie es das reiche Material erheischte, der bayerischen Miniaturmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewidmet. Auf allen Gebieten der Kunst hat in den altbayerischen Landen das spätere 15. Jahrhundert eine überaus grosse Regsamkeit entfaltet, nicht zum Wenigsten auf dem der Miniaturmalerei. Freilich war dafür mannigfach der Betrieb ein recht handwerksmässiger. Riehl geht die hauptsächlichsten Kunststätten, die für die Miniatur in Betracht kommen, d. h. die Klöster nach den aus ihren Bibliotheken fast ausnahmslos nach München gewanderten Schätzen durch. Nur auf das Wichtigste kann hier kurz hingewiesen werden. Von manchen Klöstern sind freilich nur einzelne Werke der Jetztzeit überkommen, so aus Schäftlarn, Altomünster, Polling, Wessobrunn und Rottenbuch, dagegen lässt sich bei anderen die gesammte Thätigkeit auf diesem Gebiet verfolgen, so bei Tegernsee. Für dieses wie für Scheyern scheint ein aus Oettingen stammender, dann in Augsburg ansässiger Maler aus dem Laienstand, Heinrich Molitor, der von 1448—1475 nachweisbar ist, den Haupteinfluss ausgeübt zu haben. Riehl nimmt an, dass er die für Tegernsee und Scheyern bestimmten Codices auch an diesen Orten gemalt habe. Dieser Maler und Schreiber, von dem eine ganze Reihe von Werken erhalten ist, hat weniger auf dem Gebiete

der figürlichen Composition als in Initialen und Ranken sich hervorgethan und seine über einen ziemlich langen Zeitraum sich erstreckenden Werke geben von der allmählig sich vollziehenden Stilwandlung vom strengeren zum realistischen Auffassen des Ornaments Zeugniss. Die Molitor'sche Kunstweise lässt sich in anderen von Tegernseer Benedictinern illuminirten Codices bis zum Ausgang des Jahrhunderts verfolgen. Neben Molitor thut sich selbständig in Tegernsee ein Frater Antonius hervor. Von ihm ist ein Codex von 1459 vorhanden, der in zwei Theilen, der »laus sanctae crucis« und dem »defensorium inviolatae beatae virginis«, eine grössere Anzahl von leicht colorirten Federzeichnungen enthält. Die vier von Riehl mitgetheilten Rundbilder geben trotz der harmonisch wirkenden Naivität von dem Compositionstalent des Mönchs ein gutes Bild. Der lebendige Naturalismus, den die Bildchen verrathen, ist dabei hervorzuheben. Besonders die Landschaft ist auffallend glücklich behandelt. Sehr mit Recht hebt Riehl die selbständige Entwicklung — wenn auch noch innerhalb bescheidener Grenzen — der Landschaftsmalerei in den bayerischen Werken des 15. Jahrhunderts hervor. Mit Vorliebe und oft mit viel Anmuth und Verständniss ziehen die Künstler die nächstliegende Gegend, die liebenswürdige Hügel- und Flusslandschaft (Freising), manchmal auch die Voralpen (Tegernsee) in ihre Darstellung. Tegernsee besass übrigens im Anfang des 16. Jahrhunderts eine blühende Miniatorenschule, welche durch Jörg Goutknecht, der 1497 bei Thomas Burckmaier in Augsburg in die Lehre trat, nochmals von Augsburg Anregung erhielt. Auch in Scheyern lässt sich Molitor's Einfluss nachweisen, und Riehl macht zwei dortige Buchmaler, die Klosterbrüder Placidus und Maurus, namhaft. Ein drittes Benedictinerstift, das am Ausgang des 15. Jahrhunderts besonders unter dem Abt Sebastian Häfele einen lebhaften Kunstbetrieb aufweist, Ebersberg, besitzt ebenfalls eine tüchtige Miniatorenschule. Zwei Antiphonarien, ein Graduale und eine Vesper, besitzt die Münchener Universitätsbibliothek, ein Herbarium von 1479 und zwei Gradualien in der dortigen Staatsbibliothek stammen eben daher. Ein wichtiges Denkmal bildet weiter die im Besitz des historischen Vereins für Oberbayern befindliche Handschrift, in welcher die die Chronik Ebersberg's illustrirenden colorirten Federzeichnungen trotz der schwachen künstlerischen Hand, die sich in ihnen offenbart, für den Stand der damaligen Miniaturmalerei von Interesse sind. Auch Weihenstephan bei Freising hat eine grössere Zahl von gemalten Handschriften aus der behandelten Periode aufzuweisen. Dass Riehl bei Besprechung der noch recht geringen Kenntnisse des Malers in der Perspective der möglichen Ansicht entgegentritt, hier paduanische und gar mantegneske Einflüsse feststellen zu wollen, zeugt wohl von einer etwas übertriebenen Besorgniss. Jedenfalls besitzt der Bruder Laurentius, wie mancher seiner bayerischen Collegen, die Fähigkeit anmuthigen Ausdrucks, und auch seine Landschaft ist gut beobachtet. Von Freising führt uns der Verfasser nach München. Zunächst weist er Sighart's Annahme, dass das grosse 1494—1497 entstandene Graduale des Angerklosters (Staatsbibl.) in Nürnberg entstanden sei, als irrig nach, deren reicher Gemäldeschmuck trotz der allgemeinen Mittelmässigkeit doch manche nette Züge zu verzeichnen

hat. Dann wendet sich Riehl zu dem auf der Höhe der damaligen Kunst stehenden Missale der Münchener Frauenkirche, das er das eine Mal aus stilistischen Gründen in die 80er Jahre, unter den Abbildungen vor 1480 setzt. Beide Datirungen dürften nicht zutreffen. Der Chorherr auf dem Hauptbild der Kreuzigung, wahrscheinlich der erste Stiftsprobst Dr. Johann Neuhauser, deutet darauf hin, dass die Handschrift erst nach der Errichtung eines Collegiatstiftes an der Münchener Frauenkirche entstanden sein kann, welche 1492 (Translation des Stiftes Ilmmünster) und 1493 (Translation des Stiftes Schliersee) erfolgte.

An München schliesst sich eine Aufzählung der in München befindlichen gemalten niederbayerischen Handschriften an, deren es wesentlich weniger sind als in Oberbayern. In dem Landshuter Antiphonar von 1487 (Universitätsbibl.) lernen wir einen den oberbayerischen Genossen mindestens ebenbürtigen Meister in Georg Dachauer kennen. Von den niederbayerischen Klöstern hat nur eines eine grössere Anzahl von Werken aufzuweisen, Oberaltaich, von denen das bedeutendste das Liber votialis von 1452 ist. Passau ist in München nur durch drei Handschriften vertreten, in deren bedeutenderen auch der Künstler genannt, nämlich in Otto von Passau's vierundzwanzig Aeltesten ein Hans Rot (1456). Zwei Handschriften stammen aus Aldersbach, von denen das Gebetbuch vom Ende des 15. Jahrhunderts durch das reich mit Figuren durchsetzte Randornament phantasievolle Erfindungsgabe bezeugt. Riehl's Katalog sei hier noch um eine Nummer vermehrt, um eine aus dem Kloster Formbach (bei Passau) stammende Weltchronik mit zahlreichen lebendigen Darstellungen in kleinem Maassstabe, welche in der Kreisbibliothek in Passau aufbewahrt wird.

Den Beschluss der Betrachtung über die bayerische Miniaturmalerei bildet eine ausführliche Charakteristik des bedeutendsten Meisters dieser Schule, des Berthold Furtmeyer aus Regensburg. Riehl bringt hier mancherlei Bereicherung und Berichtigung zu Berth. Haendcke's Dissertation über diesen Maler.

Zum Schluss der Besprechung der verdienstvollen Arbeit, die der dazu am ersten berufene Verfasser hoffentlich in absehbarer Zeit in der oben angedeuteten Weise ausbaut, möchten wir auch auf einen formalen Vorzug hinweisen, der sie vor mancher unserer heutigen wissenschaftlichen Producte auszeichnet, die grosse Anschaulichkeit der Schilderung der Werke, welche dem Leser mit plastischer Deutlichkeit vor Augen geführt werden. Auch das Illustrationsmaterial ist trefflich ausgewählt, wenn auch dem Charakter einer Vereinszeitschrift entsprechend das gewählte Reproductionsverfahren noch einige Wünsche aufkommen lässt. *Hans Stegmann.*

Rudolf Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter: Studien zur Kunstgeschichte I, Heft 3. Strassburg 1894. — Ders., Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau: Abdruck aus dem Centralblatt für Bibliothekswesen XII, 1894. — Ders., Die Handschriften von Ulrich Richental's Chronik des Constanzer Concils: Abdruck aus der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. N. F. IX, 1894.

Die drei sorgfältigen Studien, mit denen sich der Verfasser einführt, stehen in engem Zusammenhang. Die zuerst erschienene Abhandlung bildet

nicht nur die Einleitung zu den beiden folgenden, sondern enthält zum Theil auch die Schlussfolgerungen aus ihnen und eine auf ihren Resultaten in erster Linie aufgebaute Gesammtcharakteristik. Diese Anordnung hatte mancherlei Unzuträglichkeiten zur Folge: in der Darstellung des Verfahrens in den Werkstätten musste wiederholt auf die zukünftigen Einzelstudien verwiesen werden, die die Belege für die aufgestellten Thesen bringen sollten; Anderes, zumal in dem Capitel über Brauch und Kunst in der Werkstatt, musste zweimal gesagt werden. Dem Referenten mag es darum gestattet sein, mit den Monographien zu beginnen und die allgemeinen Erörterungen am Schlusse zu besprechen.

In der Untersuchung über Diebolt Lauber behandelt Kautzsch eine Gruppe von Bilderhandschriften aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die durch den auffälligen Stil der Zeichnung und durch das Idiom (durchweg elsässische Mundart) sich als zusammengehörige Gruppe, als Erzeugnisse einer grossen Werkstatt im Elsass documentiren. Der Autor führt unter gewissenhafter Prüfung aller Zeugnisse den Nachweis, dass sie mit der grössten Wahrscheinlichkeit als Arbeiten aus der Werkstatt eines »Schreibers« anzusehen sind, von dem schon seit Jahrzehnten verschiedene Bücheranzeigen und Messkataloge bekannt waren, des Diebolt Lauber von Hagenau. Nicht weniger als 16 Zeichner haben in seiner Werkstatt gearbeitet; von einem der bedeutendsten unter ihnen ist uns auch der Name überliefert: Hans Schilling von Hagenau, der die grosse Weltchronik in Kolmar illustrirt und noch an sieben weiteren Bilderhandschriften mitgearbeitet hat. Auf Grund des umfassenden Materiales von 38 Handschriften, die genau beschrieben und den einzelnen Zeichnern zugewiesen werden, gibt nun der Autor eine eingehende Darstellung des Brauches in der Werkstatt, der Leitung, der Arbeitstheilung und eine vortreffliche Stilanalyse der Werke: wie der Boden, die Landschaft, die Architektur, der Himmel, endlich die Personen in ihrem Typus, ihrer Tracht, ihren Stellungen und Bewegungen von den einzelnen Zeichnern aufgefasst worden, wird genau erläutert. Einige urkundliche Mittheilungen aus Hagenauer Archiven über Diebolt Lauber und seine Mitarbeiter, die aber die Resultate von Kautzsch nicht irritiren, bringt soeben der Abbé Hanauer in einem Aufsatz Diebolt Lauber et les calligraphes de Haguenau in der Revue catholique d'Alsace.

Besser als die Handschriften aus der Hagenauer Werkstatt (von denen nur drei bisher in der kunstgeschichtlichen Litteratur Erwähnung gefunden) waren die künstlerisch und kulturhistorisch ungleich bedeutenderen Handschriften der Chronik des Constanzer Concils von Ulrich Richental bekannt — von den Codices sind drei, die Constanzer, die Aulendorfer, die Petersburger, vollständig publicirt; die übrigen illustrirten, die Prager, die Wiener, die beiden Karlsruher waren schon wiederholt beschrieben worden, zuletzt hatten Kraus und Heyck das Wesentliche zusammengestellt. Die Reihe der gleichzeitigen Bilderhandschriften scheint damit geschlossen zu sein, eine neue war nicht hinzuzufügen (die 1697 verbrannte Prachthandschrift von Salem ist übrigens bei Mabillon, Iter Germanicum p. 81 kurz beschrieben). Hier war die Aufgabe zunächst, den Stammbaum der Handschriften festzustellen — eine Auf-

gabe, der Kautzsch durch eine mustergültige, mit philologischer Akribie durchgeführte Untersuchung gerecht geworden ist. Die Anschauung, dass die Aulendorfer Handschrift (daneben die Prager) die älteste Fassung der Chronik vertrete, wird dadurch bestätigt. Auf Grund der einzelnen Handschriften wird dann eine Charakteristik der Buchmalerei in Constanz versucht. Hier hätten wohl ausser Richental's Chroniken noch weitere in Constanz gefertigte Handschriften herangezogen werden können. Denn eine lebhafte Bücherfabrikation herrschte schon während des Concils hier: Zeugen dafür sind verschiedene, jetzt in ausländischen Bibliotheken befindliche Handschriften, so der Cod. K. 755/780 der Bibliothek zu Reims und Cod. 825 der Bibliothek zu Cambrai.

Die »Einleitenden Erörterungen« beginnen mit einem Capitel über das Verhältniss der mittelalterlichen Handschriftenillustration zum Realismus — für die vorhergehende Periode hatte diese Anschauungen schon vor vier Jahren Vöge mit grossem Scharfsinn entwickelt. Dankenswerth ist in dieser Abhandlung vor Allem wieder die eingehende Stilanalyse und die liebevolle Zeichnung des erwachenden Strebens nach neuen Ausdrucksformeln. Ein abschliessendes Urtheil konnte hier freilich um so weniger geboten werden, als das Material noch zum grössten Theil unbekannt oder ganz ungesichtet daliegt. Von den Weltchroniken und Historienbibeln, den Rechtshandschriften — ausser den bekannten Sachsen- und Schwabenspiegeln kommen hier die hochinteressanten Illustrationen der Rechtsbücher zu Soest, Lüneburg, Hamburg, Zwickau, Brünn, Iglau, Znaym, Krakau vor Allem in Betracht — den Armenbibeln, den Specula humanae salvationis, haben bisher nur wenige Handschriften — und durchaus nicht immer die bedeutendsten — Eingang in die kunsthistorische Litteratur gefunden. Eine jede dieser Gruppen würde eine monographische Behandlung verdienen. Die Behandlung solcher ikonographisch zusammenhängender Gruppen — so werthvoll auch die dabei erzielten Resultate für die Geschichte der Erweiterung eines Stoffkreises sein mögen — ist aber vielleicht nicht das, was augenblicklich als das Nächste und Nothwendigste erscheinen muss. Wichtigere Ergebnisse verspricht die Untersuchung der einer gleichen Werkstatt oder Schule angehörigen Arbeiten und das Festlegen von Productionscentren, wie es Kautzsch u. a. versucht hat. So würde sich das Bild der künstlerischen Production am Ende des 15. Jahrhunderts ganz überraschend ändern, wenn hier die Handschriften, vor Allem die Bilderchroniken der Schwäbischen, Bayrischen und Schweizer Werkstätten ihre Würdigung finden würden. Eine Gruppe steht da im Vordergrund, an Umfang, an künstlerischem und geschichtlichem Werth, die sich zeitlich direct an die Constanzer Handschriften anschliesst, die Gruppe der Schweizer Chroniken, deren wichtigste schon vor 20 Jahren Rahn in seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz S. 710 angeführt hat. Die Dittlinger'sche Chronik, die Benedikt Tschachtlan 1470 illustrirt, beginnt den Reigen (Zürich, Stadtbibliothek Cod. A. 120), die Berner Stadtbibliothek birgt die zweibändige Berner Chronik des Diebold Schilling und die (ehemals Spietzer) Hauschronik Rudolf's von Erlach mit der Schilderung der Burgunderkriege (spätere Abschriften und Ueberarbeitungen in Zürich und Aarau), die Luzerner Bürgerbibliothek enthält die grosse

Luzerner Chronik von einem zweiten Diebold Schilling, in der Cantonsbibliothek zu Aarau findet sich das grosse Sammelwerk Silbereysen's, weitere historische Handschriften in St. Gallen (Stiftsbibliothek Cod. 645, 1276, 1277, Stadtbibliothek Cod. 210). Endlich dürfen, wie für die Constanzer Buchmalerei die Grünenberg'schen Wappenbücher, auch hier die Wappenhandschriften herangezogen werden, vor Allem die des Hanns Haggenberg von St. Gallen vom Jahre 1488 (St. Gallen, Stiftsbibliothek Cod. 1084) und die Wappenbücher des Gerold Edlibach von Zürich (Zürich, Stadtbibliothek Cod. A. 75 und Donaueschingen, Cod. 98). Als Parallele gehört auch die untergegangene, aber in Mone's Publication erhaltene Strassburger Bilderhandschrift der Reimchronik über Peter Hagenbach hieher. — Für all diese Gruppen und Schulen ist eine ebenso sorgfältige Bearbeitung und feinsinnige Analyse zu erhoffen, als sie Kautzsch den beiden obengenannten Gruppen hat zu Theil werden lassen. Die wichtige Frage nach dem Verhältniss der gezeichneten Illustrationen zu den Holzschnitten, nach der gegenseitigen Stilbeeinflussung der beiden Techniken, wird sich endgültig erst beantworten lassen, wenn eine Uebersicht über das ganze in Betracht kommende Material möglich ist.

Paul Clemen.

Graphische Künste.

Die Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, herausgegeben von **Paul Heitz** mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die Basler Buchdrucker von Dr. **C. Chr. Bernoulli**. Fol. XI und 111 S.

Schon die von Heitz herausgegebenen elsässischen Büchermarken haben ein reiches Material von datirten Bücherdecorationen geboten, die jedem Specialforscher willkommen sein mussten. Die vierte Publication dieser Art gibt aber im Text und durch die Abbildungen einen Beitrag zur Geschichte eines Künstlers wie Hans Holbein und verdient desshalb ganz besondere Beachtung.

Die Vorbemerkungen von Dr. Carl Bernoulli enthalten in knapper Form ein reiches Material von Nachrichten aus Urkunden, zeitgenössischen Briefen, auch ungedruckten Manuscripten über ein halbes Hundert Basler Buchdrucker. Auch hat der Verfasser deren Thätigkeit auf Grund seiner Kenntniss der Basler Drucke mit zutreffenden, freilich sehr kurz gefassten Urtheilen charakterisirt. Eine ausführliche Charakteristik lag nicht in seinen Absichten, eine gründliche und erschöpfende Arbeit dieser Art hätte auch bei der grossen Zahl von Druckern ein halbes Menschenleben in Anspruch genommen. Aber was uns hier geboten ist, zeichnet sich aus durch erfreuliche Uebersichtlichkeit, und soweit meine Stichproben ein Urtheil erlauben, durch grösste Zuverlässigkeit. Manche Nachrichten aus der Basler Buchdruckergeschichte von Stockmeyer und Reber, die nicht eben gut begründet schienen, sind stillschweigend übergangen worden.

Das Thema, das hier behandelt wird, ist für die Kunstwissenschaft wichtig, denn manche der Basler Buchdrucker haben nicht bloss in der Wissenschaft, sondern auch in der Kunst, vor Allem im Leben Holbein's eine wichtige Rolle gespielt. Unser Künstler war eine andere Natur als Dürer,

er hat nie in Kupfer gestochen, und es ist wahrscheinlich, dass auch zur Thätigkeit für den Holzschnitt ihn lediglich die Buchdrucker veranlasst haben. Diese machten ihn auch mit den Stoffen der antiken Sagen bekannt und gaben ihm Gelegenheit, seine Kenntniss der italienischen Kunst in weit grösserem Umfange zu verwerthen, als man bisher vermuthet hat. Ja, man spürt sogar den persönlichen Geschmack, der in den einzelnen Officinen waltete, an der Verschiedenheit der Decorationen, die Holbein für sie entworfen hat.

Die Erklärung der Symbole, welche die einzelnen Buchdrucker sich als Merkmal ihrer Officin gewählt haben, war eine weitere Aufgabe, die sich Bernoulli gestellt hat. Er stand da mehrmals vor der schwierigen Frage: Wie hat die Renaissance die Antike missverstanden? und berührte damit ein Gebiet, über das nur wenige brauchbare Specialarbeiten vorliegen. In der Mehrzahl der Fälle scheint uns aber durch den Hinweis auf Stellen aus der Bibel oder alten heidnischen Autoren eine genügende Erklärung wirklich gefunden zu sein. Ausserdem hat Bernoulli seinen Vorbemerkungen eine Uebersicht über die üblichen Formen der Druckermarken, über die entwerfenden Künstler und die ausführenden Formschneider vorausgeschickt, die dem Stande der gegenwärtigen Forschung entspricht.

Die Arbeit von Paul Heitz bestand zunächst im Zusammensuchen der Druckermarken und im Feststellen des ersten und letzten Vorkommens derselben. Eine undankbare, weil äusserst zeitraubende und langwierige Aufgabe, der sich der Verfasser mit grosser Ausdauer gewidmet haben muss, denn seine Angaben zeugen von ausgedehnter Kenntniss des Stoffes, und eine grosse Zahl von Arbeiten Holbein's, seiner Zeitgenossen und Nachfolger sind hier zum ersten Mal annähernd datirt worden. Für die Jahre 1515—1532 erlauben uns Specialstudien einige Berichtigungen und eine Reihe von Ergänzungen, es muss aber zugestanden werden, dass absolute Vollständigkeit überhaupt noch nicht möglich ist und Heitz seinerseits wieder einige Daten festgestellt hat, die uns vorher trotz eifrigen Suchens entgangen waren.

Unrichtig sind die Angaben über das Vorkommen der Signete 27, 30, 67 und 108.

27 wird zwar allgemein als frühester Holbeinischer Büchertitel bezeichnet, weil die Vorrede des auch von Heitz citirten Druckes: Breve — Leonis X ad Desiderium Erasmum vom 31. December 1515 datirt ist. Der übrige künstlerische Schmuck des Druckes beweist aber, dass wenigstens diese bekannte Auflage mit Holbein's Titeleinfassung vom Ende des Jahres 1516 stammt.

30. Die Titeleinfassung findet sich nicht in der Ausgabe des Encomium Moriae, die 1515 datirt ist, sondern zum ersten Male März 1517 in: Scipionis Carteromachi Oratio de Laudibus litterarum Graecarum (Panzer VI, 200, 182). Die Ausgabe des Encomium Moriae mit Druckermarke Nr. 30 ist undatirt, die Jahrzahl MDXV am Schluss ist das Datum des Schreibens von Erasmus an Dorpius. Uebrigens ist die Zeichnung nicht, wie Heitz mit Woltmann annimmt, von Ambrosius, sondern von Hans Holbein.

67. »Colmar« muss ein Irrthum sein, nach dem citirten Buch haben wir dort vergebens gefragt.

108. Die Bezeichnung der Bibliothek des Leipziger Börsenvereins, die Heitz citirt, muss ein Irrthum sein. Die Zeichnung fällt in die dreissiger Jahre, ist somit nicht von Lützelburger, übrigens auch nicht nach Holbein, weil für diesen zu gering.

Noch früher als Heitz können wir nachweisen Nr. 13, 35, 37, 39, 65, 96, 97, 98, 104, 106, 117, 126 und 127. Für 54, 107 und 139, die Heitz bloss auf losen Blättern gesehen, können wir Drucke feststellen, in denen die Marke verwendet ist. Wir geben sämmtliche Büchertitel in der Reihenfolge der Druckermarken bei Heitz.

13. Julii Caesaris opera Wolff. 1521. 8°.

14. Muss aus dem Jahre 1520 stammen.

35. Erasmus Paraclesis ad Christianae Philosophiae studium. Februar 1519.

37. Historiae Augustae Scriptores. Froben, Juni 1518. Fol.

39. Erasmus. Parabola sive similia (Panzer VI, 214, 302). Exemplar in Basel, datiert Februar 1519. 8°.

54. Novum Testamentum (graece et latine). Panzer VI, 196, 159. Februar 1516. Beginn des Römerbriefes. Wichtig, frühester Metallschnitt in Froben's Officin!

65. Vom Jahr 1523, spätestens 1524. Zur Zeit erstes nachweisbares Vorkommen: Luther. Wieder die himmlischen Propheten. Um 1525. Schon Woltmann citirt diesen Druck.

96. Aulii Gellii Noctium Atticarum libri XIX. September 1519.

97. Crispi Sallusti De conjuratione catilinae. Februar 1521.

98. Vetus Testamentum omne. August 1522. 8°.

104 und 106. Enchiridion oder Hand büchlin eins waren Christenlichen strytbarlichen Lebens, von Erasmus, übersetzt und von Leo Iud, Curio, 1521. Die ersten Bücherdecorationen Holbein's, die sich durch seine elegante spätere Architektur auszeichnen.

117. Vergilii Maronis opera. September 1523. 8°. (gedruckt von Jo. Bebel).

107. Georgii Trapezuntii dialectica brevis. Juli 1522.

126 und 139. Procopii Caesariensis de rebus Gothorum, Persarum ac Vandalorum libri septem . . . etc. September 1531. Fol.

127. Ioannis Bocatii de geneologia Deorum. Sept. 1532. Fol.

Beizufügen ist 1. ein Signet Cratander's, das uns noch nicht bekannt war, als Dr. Bernoulli der Arbeit von Heitz seine Ergänzungen beifügte. Es ist ähnlich wie Nr. 91, nur noch geringer. Die Gestalt der acasio streckt beide Hände vor. Einfassung gothisch, zu beiden Seiten Säulen, die von Blättern umsponnen sind. H. 0,084, Br. 0,062. Erasmus. Eyn gemeyn sprüchwort der Krieg ist lustig dem unerfarnen (übersetzt von Ulrich Varnbüler). Cratander, November 1519. 4°. Panzer I, 960. Bei dem Exemplar in Dresden. Bei einem Exemplar der Münchner Hofstaatsbibliothek fehlt das letzte Blatt.

2. Ein Signet des Hieronymus Curio. Aehnlich der Nr. 111, bloss kleiner (Höhe 0,04). Calepinus Latinae Linguae Dictionarium. 1547. fol.

Die Schöpfer der künstlerisch ausgestatteten Druckermarken anzugeben, lag, wie Heitz in der Vorrede bemerkt, nicht im Rahmen der Arbeit. Mit

dieser Gleichgültigkeit gegen die Urheberschaft der dargestellten Arbeiten bei wichtigen Publicationen steht nun Heitz allerdings nicht allein da, aber wir müssen sein Verfahren dennoch tadeln. Die Angaben über die Urheber der Büchermarken sind eben in diesem Werke doch nicht unterblieben. Während aber Bernoulli's Uebersicht auf den ersten Seiten des Buches durchgehends Beachtung verdient und meist das Richtige trifft, so können die Angaben von Heitz im zweiten Theil des Werkes nur dazu dienen, eine Reihe unhaltbarer Irrthümer in weitesten Kreisen zu verbreiten und anderes, das sich längst der Kenntniss der Fachgenossen erfreut, als unbekannt hinzustellen.

Die künstlerischen Urheber der Büchermarken wenigstens hier anzugeben, dürfte desshalb nicht ganz unnütz sein.

Von Urs Graf sind nicht bloss Nr. 11, 38 und 44, sondern auch Nr. 8, 24a (?), 24b, 25, 28, 29, 31 (von Mantz in seinem Hans Holbein abgebildet und desshalb nach seiner Ansicht wohl von Holbein), 61a, 62, 63 und wahrscheinlich auch 4 und 5, wie Bernoulli angibt.

Von Hans Frank, einem schweizerischen Reisläufer, der ähnlich wie sein Waffenbruder Urs Graf zwar vorzügliche Skizzen hinterlassen hat, aber zum Entwerfen von Decorationen völlig unfähig war, sind Nr. 12, 36, 91, 96.

Nr. 92, 92a, 94 und 94a stammen alle von demselben bis jetzt nicht bekannten Künstler, dessen Monogramm auf 94 und 94a, sowie auf einer Miniatur von 1519 des Basler Matrikelbuches auf der dortigen Universitätsbibliothek sich findet.

Von Ambrosius Holbein sind nicht bloss Nr. 26, 33, 40, sondern auch und zwar zweifellos Nr. 34, 46 und 48. Die Fussleiste Nr. 34 wird irrthümlicherweise als Hans Holbein angeführt, obwohl schon Woltmann sie richtig unter Nr. 11 als Ambrosius angeführt. Nr. 48 wird von Butsch als Hans Holbein abgebildet, von Heitz dem Urs Graf zugeschrieben. Nr. 46 ist von Woltmann wohl nur wegen der Aehnlichkeit mit Nr. 40 übersehen worden.

Fälschlich dem Ambrosius Holbein sind zugeschrieben Nr. 30, 36, 42, 43 und 45.

Als Arbeiten Hans Holbein's d. J. sind richtig angegeben die schon bei Woltmann beschriebenen Titeleinfassungen und Signete 13, 27, 64, 65, 66, 103, 104, 106, 109, 112, 113 und 114, ferner 102, es wären aber noch beizufügen gewesen Nr. 15, 70 und 71, die Woltmann ebenfalls und zwar nicht minder mit Recht als Arbeiten Holbein's beschreibt (W 213, 214 und 212). Heitz bezeichnet dagegen 15 als Zeichnung Hans Lützelburger's (!), weil das Monogramm des Holzschneiders sich auf dem Titel befindet.

Woltmann's Verzeichniss der Werke Hans Holbein's ist aber nicht vollständig, und bei Heitz sind eine ganze Reihe derselben abgebildet, die Woltmann nicht gekannt oder verkannt hat, dahin gehören:

1. Nr. 30 und 45, von Woltmann, wie fast alle primitiveren Arbeiten des Hans Holbein dessen Bruder Ambrosius zugeschrieben (als Nr. 1 und 14).

2. Nr. 9, 10, 14, 68, 93, 95, 97. Arbeiten der Jahre 1520—22, allerdings Schnitte von geringer Ausführung, aber ganz im Charakter des bezeichneten Titelbildes zu den Stadtrechten von Freiburg im Breisgau von 1520

(W. 217) und hier in bequemer Zusammenstellung mit anderen zeitgenössischen Arbeiten doch wohl als Holbein's Arbeiten kenntlich. Nr. 9 und 10 befinden sich in Reproductionen, schon längst als Holbein's Arbeiten bezeichnet, im Basler Kupferstichcabinet.

3. Die späten Druckermarken 127 und auch die schlecht ausgeführten 126 und 139.

4. Ferner geht eine grosse Zahl von Metallschnitten, die bisher als Werke der beiden Formschneider Jacob Faber und C. V. galten, wie 41, 49—53, 67, 98, 100 und 117 auf Holbein zurück.

Sein Werk besteht also in unserer Publication aus folgenden Nummern: 9, 10, 13, 14, 15, 27, 30, 41, 45, 49—53, 64—68, 70, 71, 93, 95, 97, 98, 99, 100, 102—104, 106, 109, 112—114, 117, 126, 127, 139.

Nr. 35, 37, 39, 42 und 43 sind Metallschnitte, ausgeführt wahrscheinlich alle von dem Jacob Faber, dessen Namen Vögelin glücklich entdeckt hat (Repertorium Bd. X, S. 369). Von ihnen könnte Nr. 37 wirklich, wie Heitz angibt, nach einer Zeichnung von Ambrosius gemacht sein. Nr. 35 und 39 sind Compilationen von Motiven, die bei Holzschnitten von Ambrosius und bei anderen Bildern der Froben'schen Officin vorkommen, man vergleiche bei Heitz Nr. 32 und 33. Nr. 42 und 43 sind ornamentale Compositionen, wie sie zahlreich zwischen der Zeit, da Ambrosius in Basel aufhört zu arbeiten und der Ankunft des jüngeren Bruders entstanden sind. Viel zu gering für einen der Holbein, sind sie vielleicht von Hans Frank entworfen worden.

Endlich finden sich auch einige der Arbeiten auswärtiger Künstler abgebildet, wie sie vielfach in Basel verwendet wurden.

Nr. 32 stammt von einem Künstler, der auch für Anselm in Hagenau thätig war. Vgl. Butsch, Bücherornamentik I, Tafel 75 die kleineren Initialen.

Nr. 105 von einem Baldungschüler, der einiges für Valentin Curio in Basel gearbeitet, doch wohl in Strassburg oder Hagenau thätig war. Vgl. Heitz, Elsässer Büchermarken Tafel 67.

Gab uns der Text von Heitz nicht nur zu Ergänzungen, sondern auch zu einigen tadelnden Bemerkungen Anlass, so muss anderseits auch wieder dankbar anerkannt werden, dass die Holbein-Litteratur durch dies Werk trotzdem eine höchst erfreuliche Bereicherung erfahren hat. Was bei Dürer kaum mehr denkbar wäre, ist bei Holbein der Fall, eine Reihe seiner schönsten Arbeiten für Holzschnitt und Metallschnitt, obwohl in Fachkreisen längst bekannt, ist noch unpublicirt, auch heute noch, wo die getreue Wiedergabe von solchen Kunstwerken so wenig Schwierigkeiten bietet. Heitz hat glücklicherweise den Grundsatz befolgt, nicht bloss das charakterisirende Zeichen der Officinen allein, sondern auch ganze Titeleinfassungen, in denen die Marke vorkommt, abzubilden. Ausserdem zieren das Buch noch einige Initialen und Kopfleisten aus der Blüthezeit der Basler Bücherdecoration. Eine Reihe von interessanten Arbeiten sind damit zur Darstellung gelangt, die für die Kunstgeschichte von grosser Wichtigkeit sind, unter anderem auch solche Schnitte, die wegen ihrer schlechten Ausführung nicht so leicht anderswo wären publicirt worden, ausserdem auch Meisterwerke wie Nr. 106 und 112.

Von den Reproductionen sind allerdings einige missrathen (leider auch das prachtvolle Bachanal S. 108), die Mehrzahl aber ist durchaus brauchbar und kommt den besseren Abbildungen in Butsch's Bücherornamentik gleich.

Heinrich Alfred Schmid.

Zeitschriften.

Archivio storico dell'Arte diretto da Domenico Gnoli. Anno VII. Roma, Danesi editore 1894. gr. 4°. 496 S.

Der letzte Jahrgang dieser für die Forscher, die sich im Besondern mit der Geschichte der italienischen Kunst befassen, nunmehr in Folge des reichen durch sie zu Tage geförderten Materials unentbehrlich gewordenen Zeitschrift beginnt mit einer Studie über die ganz bedeutende Sammlung von Miniaturen im Staatsarchiv zu Bologna — sie zählt über 150 miniirte Handschriften — aus der Feder Fr. Malaguzzi Valeri's, eines der Beamten der Anstalt. Von dem ältesten Codex dieser Art, den Statuten der Tischlerzunft vom Jahr 1248 an bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts sind es durchweg Erzeugnisse der einheimischen Kunst, denen sich erst von dem obenangeführten Zeitpunkt solche anderer Schulen, vor allem der ferraresischen anreihen. Ueberaus reich ist das Trecento mit Erzeugnissen des in Rede stehenden Kunstzweiges vertreten, unter denen diejenigen des hervorragendsten Meisters desselben, Niccolò di Giacomo, die erste Stelle einnehmen. Seine Art wird unter Vorführung zahlreicher Illustrationsproben eingehend charakterisirt, sodann eine Uebersicht über seine unmittelbaren Schüler, ferner über die fast zahllosen Meister, die während des 15. Jahrhunderts die Kunst des Miniirens übten, gegeben. Im Anhange wird der Rotuli (Lehrerverzeichnisse) des Bologneser Studio, deren das Archiv eine ununterbrochene Reihe von jährlich zweien von 1438—1799 besitzt, und die sich durch ihre reichornamentirten Randleisten auszeichnen, kurz gedacht. — Jg. Benv. Supino sucht in einer längern Studie seine Ansicht zu begründen, der zu Folge die durch Vasari dem Andrea Orcagna und seinem Bruder Nardo, durch Milanesi auf die Autorität einer Aussage im Codex des Anonimo Gaddiano hin dem Bernardo Daddi, endlich durch Crowe und Cavalcaselle den Brüdern Lorenzetti aus Siena zugetheilten Fresken des Triumphs des Todes, des jüngsten Gerichts und der Hölle (das letztere in seinem jetzigen Zustande ganz übermalt) im Camposanto zu Pisa Arbeiten des berühmtesten Pisaner Malers im 14. Jahrhundert, Francesco Traini's seien. Indem wir die auf alle Fälle beachtenswerthe Argumentation des Verfassers der Beurtheilung der speciellen Kenner der Malerei des italienischen Trecento überlassen, können wir nicht umhin, an die dem Aufsatze in Licht- und Zinkdrucken beigegebenen Nachbildungen der in Betracht gezogenen Kunstwerke die Bemerkung zu knüpfen, dass hier, wie auch bei manchen anderen Reproductionen unserer Zeitschrift eine grössere Sorgfalt der Herstellung, unter Umständen auch die Adoptirung eines grösseren Maassstabes geboten gewesen wäre, sollen die in Rede stehenden Beilagen ihren Zweck auch nur einigermassen erfüllen, nämlich den Lesern einen Vergleich der Stil- und sonstigen Verschiedenheiten der

in Frage kommenden Meister, eine Nachprüfung der über ihre Werke im Texte ausgesprochenen Ansichten und Behauptungen zu ermöglichen. Mit so verschwommenen Reproductionen wie es z. B. im vorliegenden Aufsatze die der Bilder Traini's im erzbischöflichen Seminar zu Pisa sind, ist der angegebene Zweck auch nicht annähernd zu erreichen. Dass der Verleger aber Tüchtiges zu leisten vermag, wenn der Wille dazu vorhanden ist, hat er ja wiederholt, so erst jüngst bei den dem ersten Bande des Annuario delle Gallerie italiane beigegebenen Nachbildungen zur Genüge bewiesen. — G. Frizzoni bespricht die Ruland'sche Publication der im Besitze der Grossherzogin von Weimar befindlichen Apostelköpfe zu Leonardo's Abendmahlsbild. Er kommt dabei zu dem Resultate, sie dem Meister selbst abzusprechen und darin blos die Hand eines Schülers, allerdings eines der tallentvollsten — wahrscheinlich Andrea Solari's — zu erkennen. — H. Ulmann veröffentlicht die Reproduction eines bisher unbekannten Werkes Verrocchio's im Besitze des Botschaftsrats A. de Eperiesy in Rom, des als Vorbild für die Ausführung in Silber am Dossale des Baptisteriums S. Giovanni in Florenz geschaffenen Originalthonmodells der Enthauptung Johannes des Täufers, einer in der Unmittelbarkeit der Ausführung, sowie in manchen Einzelheiten das endgiltige Werk an künstlerischem Werth weitaus übertreffenden Arbeit. Derselbe Aufsatz bringt auch Kunde von einer im Besitz Graf Stroganoff's in Rom befindlichen lebensgrossen Terracottabüste des Täufers von der Hand Verrocchio's, wovon den Kunstfreunden, mit Ausnahme der wenigen, denen es gegönnt war, von den reichen Schätzen jener bedeutendsten Privatsammlung Roms Einsicht zu nehmen, bisher nichts bekannt war. — A. Anselmi führt uns zwei Bilder der bisher unbekannten Maler Pergentile und Venanzo da Camerino vor, die laut den von ihm aufgefundenen urkundlichen Zeugnissen in den Jahren 1518 und 1529 für die Kirchen der SS. Anunziata zu Camerino und der hl. Anna zu Arcevia ausgeführt, gegenwärtig in S. Venanzo der ersteren, und S. Medardo der letzteren Stadt aufbewahrt werden. Wir lernen in Meister Pergentile, dem eigentlichen Schöpfer beider Werke — denn Venanzo kommt, wie Anselmi aus einem der urkundlichen Vermerke richtig folgert, sehr wahrscheinlich nur als Vergolder dabei in Betracht — einen Künstler kennen, der sich vorzugsweise von der Art Marco Palmezzano's beeinflussen liess (von dem es ja bekannt ist, dass er zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Camerino und Umgebung thätig war) auf den aber auch Carlo Crivelli, der für Camerino selbst ein Bild, datirt 1488, malte, Eindruck gemacht haben musste, da er dessen Manier, das Gold der Brokatgewänder seiner Heiligen durch recht auffälligen Auftrag des Metalls in etwas aufdringlicher Weise hervorzuheben, auch in seinen eigenen Gemälden in ausgiebigstem Maasse zur Anwendung brachte. Im Ganzen genommen handelt es sich, wie schon aus diesen Vorbildern zu entnehmen, um einen Meister zweiten, ja selbst dritten Ranges. — Barbier de Montault beschreibt einen Kelch des Domschatzes zu Monza, den er als eine Stiftung Gian Galeazzo Visconti's aus dem Zeitraum von 1397—1402, und als von der Architektur der Pfeiler des Mailänder Doms beeinflusst, also vielleicht von einem der Baumeister desselben entworfen, nachweist. — A. Venturi gibt aus Anlass der Aus-

stellung des Burlington Fine Arts Club in London eine gedrängte Uebersicht der Entwickelung der Malerei in der Emilia im Quattrocento (sein Aufsatz ist auch als Einleitung dem Katalog der genannten Ausstellung vorgedruckt). Am ausführlichsten behandelt er mit Recht den Gründer der ferraresischen Schule Cosmè Tura, von dem er fünf bisher anders getaufte Bilder in römischen Privatgalerien unter Beifügung von Reproductionen derselben nachweist. Auch auf zwei neubestimmte Bilder Ercole Roberti's in der Comunale zu Padua und der Sammlung Vendeghimi in Ferrara, sowie eine Zeichnung bei G. Frizzoni lenkt er die Aufmerksamkeit der Kunstfreude. Ingleichen würdigt er des Weiteren den erst durch ihn selbst zu verdienter Geltung gebrachten Ortolano, indem er vorzugsweise aus bisher dem Garofalo zugeschriebenen Arbeiten ein reich mit Illustrationen belegtes Verzeichniss seiner Werke gibt. Endlich weist er bei Besprechung des Franc. Bianchi Ferrari auf Grund eines urkundlichen Zeugnisses in den beiden Tondi am Gewölbe der Domsacristei zu Modena mit den Darstellungen des hl. Geminian und der Madonna mit Kind ein zweites authentisches Werk des Meisters aus dem Jahre 1507 nach (das bisher einzig bekannte ist die Verkündigung der Galerie zu Modena). — Vom Dome zu Parenzo und im Besonderen von seinem Mosaikschmuck, der mit der Gründung der Basilica durch Bischof Euphrasius, einen Zeitgenossen Kaiser Justinian's, gleichzeitig ist, und den Vorzug besitzt von Restaurirung unberührt sich auf unsere Zeit erhalten zu haben, handelt Giac. Boni, indem er namentlich das Raffinement betont, mit dem ihre Meister zur Hervorbringung gewisser Licht- und Reflexeffecte, die von der Beleuchtung des Raumes geheischt waren, die einzelnen Würfel der Mosaiken nicht glatt und eben, sondern unter bestimmtem Winkel gegen den Horizont geneigt aneinander gefügt haben, ein Verfahren, dessen Ergebnisse nun klar zu Tage treten, wenn man die Wirkung des von den eben begonnenen Restaurirungsarbeiten noch unberührten Apsismosaiks auf den Beschauer mit derjenigen der Mosaiken des Triumphbogens vergleicht, bei deren Wiederherstellung man glaubte auf jenen Kunstgriff der ursprünglichen Schöpfer nicht wieder Rücksicht nehmen zu sollen. — Den ausführlichen, recht reich illustrirten Bericht über die vorjährige Ausstellung von Werken der italienischen Malerei in der New Gallery zu London aus der Feder von Miss Costanza Jocelyn Ffoulkes führen wir hier nur kurz an, da das Urtheil der Verfasserin sich in fast allen Fällen mit den Ausführungen deckt, die der Referent des Repertoriums über genannte Ausstellung im vorigen Jahrgang S. 235—242 entwickelt hat. — Gustav Frizzoni bespricht eine kürzlich in seinen eigenen Besitz übergegangene Zeichnung von Ercole Roberti mit der Darstellung eines antiken Opfers; eine Miniatur aus einem Messbuch vom Jahre 1503 in der Nationalbibliothek zu Mailand, den Gekreuzigten mit Maria und Johannes darstellend und der ferraresischen Schule unter directem Einfluss von Cosmè Tura angehörend; endlich ein leider sehr stark übermaltes Gemälde der hl. Dreieinigkeit von Tim. Viti, das ursprünglich für S. Trinità in Urbino gemalt und auch von Vasari angeführt, unter Napoleon I. in die Brera, von dort später in die Kirche S. Vittorio, und nach deren Demolirung in die der Kapuziner zu Mailand übertragen wurde, wo es sich gegenwärtig

befindet. Es ist ein Werk der Frühzeit des Künstlers, in der er noch auf den Spuren Francia's und fast noch mehr L. Costa's wandelte. — Eg. Calzini behandelt in ausführlicher Studie den Forliveser Maler Marco Palmezzano. Seine Arbeit geht durch vier Hefte des Archivio, allemal mit 20—25 Seiten durch, was uns für die beschränkten Raumverhältnisse des Blattes des Guten fast zu viel dünkt. Monographische Arbeiten von solcher Ausdehnung sollten für sich gedruckt werden; in einer Zeitschrift nehmen sie zu viel des kostbaren Raumes in Anspruch, und stören das Gleichgewicht, das der Stoff in seinen einzelnen Theilen doch stets wahren sollte, in bedenklichem Maasse. — P. L. Calore gibt zu seiner im Jahrgang IV erschienenen Studie über die Abteikirche von S. Clemente a Casauria eine Ergänzung, in der er sich mit der Identifizirung der auf ihrer Bronzepforte dargestellten und namentlich verzeichneten Besitzungen der Abtei beschäftigt, nebenbei auch mit einigen Kritikern seiner angeführten Arbeit polemisch auseinandersetzt. — Ig. Benv. Supino behandelt in einem interessanten Artikel die Tafelbilder Benozzo Gozzoli's in Pisa. Dass deren eine Reihe existiren, wussten wir schon durch Crowe und Cavalcaselle; nun erfahren wir aus urkundlichen Zeugnissen des Domarchivs, dass der überaus fleissige und betriebsame Meister sogar Zeit fand die Fahnen zu bemalen, die bei festlichen Gelegenheiten auf der Kuppel und dem Giebel der Domfassade wie auch der Plattform des Campanile gehisst wurden. Die von den genannten Verfassern als Gozzoli's Mitarbeiter bei seinen Pisaner Arbeiten namhaft gemachten Florentiner Maler Zanobi Macchiavelli und Giusto d'Andrea kommen als solche in den Urkunden nicht vor (der erstere arbeitet selbstständig in Pisa); sie nennen als Gehilfen des Meisters dagegen seinen Bruder Bernardo, einen Baccio, Domenico di Losso, Giovanni und Bartolomeo di Giovanni. Ausser den schon von Crowe und Cavalcaselle (III, 282) beschriebenen drei Tafeln in der Akademie (Museo civico), führt Supino — als bisher ganz übersehene Arbeiten des Meisters — den Gekreuzigten mit den vierzig Märtyrern in dem Kirchlein, das zum Kloster S. Domenico gehört, sowie zwei Wandbilder, die leider wiederholt sehr stark übermalte Kreuzigung mit Heiligen und Nonnen, und die Halbfigur des hl. Dominicus mit zwei Engeln im Refectorium des Klosters selbst an. — Werthvolle urkundliche Daten über S. Giacomo degli Eremitani in Bologna bringt Fr. Malaguzzi-Valeri bei, woraus zu entnehmen ist, dass die Kirche von 1267—1315 erbaut, gegen Ende des 14. Jahrhunderts aber um ihren gegenwärtigen Chor mit Kapellenkranz verlängert ward. Derselben Zeit gehört auch die Fassade im Wesentlichen an. Ein Jahrhundert später, von 1495—1518, wurde dann das ursprüngliche Langschiff erhöht und zur heutigen Form umgestaltet (abgesehen von seiner erst 1627 erfolgten Umwandlung in Barrocco), und zwar durch einen bisher unbekannten Baumeister Pietro da Brensa. 1562 errichtete Terribiglia an Stelle der baufällig gewordenen alten Vierungskuppel die jetzige. Die ursprünglichen Klosterbauten sind durch spätere Demolirungen und Umbauten ganz unkenntlich geworden. Der schöne Porticus entlängs der Nordseite der Kirche aber wurde 1477—1481 erbaut und zwar sicher nicht, wie man allgemein annimmt, von dem um jene Zeit vielbeschäftigten Maurermeister und Unternehmer Gas-

pare Nadi (s. Repertorium XI, 98), wahrscheinlich aber ebensowenig von dem Prior des Klosters Giov. Pace da Ripatransone; denn die Inschrift über einem der Bögen des Porticus, auf Grund deren ihm manche dessen Autorschaft zuschreiben, sagt nur, er sei Operajo des Baues gewesen. In dem schönen Terracottafriese (Kaisermedaillons von phantastischen Tritonen, deren Leiber in Arabeskenranken auslaufen, gehalten), der ganz identisch auch im Hof von Pal. Bevilacqua wiederkehrt, möchte Malaguzzi die Hand des Bologneser Terracottabildners Vinc. Onofri sehen. Uns scheint er der Art Sperandio's viel näher zu stehen, wie ein Vergleich mit dem von ihm herrührenden Portal an Corpus Domini einerseits, andererseits mit den ornamentalen Theilen des um dieselbe Zeit (1480) entstandenen Grabmals Nacci in S. Petronio von V. Onofri darthut. Da wir übrigens wissen, dass Sperandio für den Erbauer des Palastes Bevilacqua, Nic. Sanuti, dessen Büste verfertigt hat (die bis in unser Jahrhundert in einer Nische über dem Portal aufgestellt war), so erscheint es zum Mindesten nicht unwahrscheinlich, er könne auch von dessen Nachfolger im Besitze des Palastes, Giov. Bentivoglio II., der nach Sanuti's Tode seit 1484 den Hof desselben erbauen liess, zu dessen Ausschmückung herbeigezogen worden sein. (Wir besitzen ja auch ausser einigen Medaillen eine Büste Bentivoglio's von dem Meister, s. Arch. stor. d. a. II, 233). — Marcel Reymond bringt, entgegen seiner früheren in der Gaz. d. beaux-arts vom 1. Oct. 1893 ausgesprochenen Ansicht, den bisher allgemein als dem Orcagna oder zum Mindesten seiner Schule angehörig betrachteten violinspielenden Engel im Bargello mit den Skulpturen am Brunnen zu Perugia in Verbindung, indem er ihn gleichfalls, wie die 24 Einzelgestalten an diesem Werke der letzten Evolution im Stile Niccolò Pisano's zuschreiben möchte. Wir können, aus frischer Erinnerung der Peruginer Statuen urtheilend, dem genannten Autor darin nicht beistimmen. In ihnen liegt viel mehr Schärfe der Charakteristik, Herbigkeit der Formengebung und Befangenheit des Ausdrucks, als im Bargelloengel. Es genügt übrigens ein genauer Vergleich des letzteren mit den beiden untersten der mandorlahaltenden Seraphim in Orcagna's Relief der Gürtelspende am Tabernakel in Or Sanmichele, um sich zu überzeugen, wie nahe unser Werk bis auf charakteristische Details — wie Arrangement der Haare mit der Binde am Oberkopf, Behandlung der Haarlocken und der unter ihnen weit vom Kopf abstehenden Ohrmuscheln, endlich Structur des ganzen Gesichtes — jenen Skulpturen Orcagna's steht, von denen es sich nur durch einen einfacheren, volleren, gerundeteren Wurf der Gewänder, grössere Lieblichkeit des Ausdrucks und feinere Durchbildung der Formen an den Händen zu seinem Vortheil unterscheidet. — Endlich gibt P. Gianuizzi eine — was die Anconitaner Werke des Meisters betrifft — auf bisher unveröffentlichten urkundlichen Belegen aufgebaute, 55 Quartseiten einnehmende Monographie über Giorgio da Sebenico, den erst die Publication Fosco's über den Dom von Sebenico (s. Repertorium XVIII, 206) in die erste Reihe der Architekten der Uebergangszeit von der Gothik zur Renaissance gerückt hat. So fusst denn auch Gianuizzi, was dieses Hauptwerk des Meisters und seine übrigen dalmatinischen Bauten betrifft, durchaus auf den von Fosco beigebrachten Daten.

(Indess erfordert es die Gerechtigkeit, darauf hinzuweisen — was Fosco versäumt hat — dass schon Kukuljevic in seinem Biographischen Lexikon südslavischer Künstler, Agram 1859, auf Grund archivalischer Funde, wovon er die meisten sogar vollinhaltlich mittheilt, die Bedeutung des Meisters klargestellt hatte). Völlig neu dagegen ist eine Reihe von einundzwanzig Urkunden, die der Verfasser in den Archiven von Ancona entdeckt hat, und die die dortigen Arbeiten Giorgio's und seine sonstigen Beziehungen erhellen. Hiernach sind einige der darüber bisher verbreiteten Daten zu berichtigen, bezw. zu ergänzen. So betrug die Entlohnung des Meisters für die Fassade der Loggia dei mercanti 900, jene für die Portale von S. Francesco und S. Agostino 660 bezw. 650 Dukaten; das erstere wurde in den Jahren 1455—1459 gearbeitet, das letztere erst 1460 begonnen, aber bis zum Tode Giorgio's (1475) nicht vollendet. Erst 1493 wird mit den Meistern Michele di Giovanni da Milano und Giovanni Veneziano ein neuer Vertrag abgeschlossen, worin sie sich verpflichten, das Werk binnen einem Jahre um 250 Dukaten fertig zu stellen. In dem Vertrag ist der Stand der Arbeiten bei dessen Abschluss im Einzelnen verzeichnet, so dass sich daraus der Antheil sowohl Giorgio's als seiner Nachfolger genau präcisiren lässt. Im allgemeinen entspricht er unseren Vermuthungen (s. Bd. XVII, S. 208); nur waren auch die sämmtlichen Statuen schon von Giorgio abbozzirt, und wurden von seinen Nachfolgern dann ausgeführt, die ihnen indessen durchaus ihren eigenen Stempel aufgeprägt haben. — Wir erfahren ferner von wiederholten Aufenthalten des Meisters in Ancona, von denen wir bisher nichts gewusst hatten, im Juli 1460, im Januar und Juni 1470 und im April 1471, die beiden letzten wohl auf seiner Hin- oder Rückreise von Rom. Diese römische Reise Giorgio's möchte Gianuizzi mit dem 1468 auf Geheiss Paul's II. begonnenen Bau der Kathedrale von Loreto in Zusammenhang bringen und dem Meister dabei die Rolle des leitenden Architekten zutheilen. Allein da seine Gründe dafür nicht auf objektiven Thatsachen, sondern blos auf subjektiver Deutung von solchen fussen, der wir sogar nicht gerade grosse Wahrscheinlichkeit zuzugestehen vermögen, so wollen wir in die Erörterung seiner Hypothese nicht weiter eingehen.

Von den unter den Rubriken: »Urkunden, Besprechungen und Verschiedenes« gebotenen Beiträgen des vorliegenden Bandes heben wir hier nur die documentarische Nachricht der Berufung Antonello's da Messina an den Hof Gal. Maria Sforza's nach Mailand, eine Anzahl von Regesten über ferraresische und in Ferrara beschäftigte, sowie eine zweite Reihe über bolognesische Künstler, Notizen über die Freske Bern. de Rossi's in Vigano Certosino, über den flor. Goldschmied Manno, über Michelangelo's Entwürfe zu Goldschmiedarbeiten, über das Gebetbuch Bona's v. Savoyen im britischen Museum, und Urkunden die sich auf Benv. Cellini's und Michelangelo's Thätigkeit in Rom beziehen (letztere zum Theil schon früher veröffentlicht) hervor.

Aus dem Vorstehenden möge der geneigte Leser ersehen, wie reich an interessanten neuen Beiträgen zur Geschichte der italienischen Kunst auch dieser Band des Archivio ist. Wenn sich dieses in den sieben Jahren seines Bestehens trotzdem nicht einmal so weit hat Bahn brechen können, dass es

zum Mindesten die Kosten seiner Herstellung zu decken vermochte, so zeugt dies allerdings in bedauerlicher Weise für die Kleinheit der Gemeinde, die sich für Studien dieser Art interessiert. Aber selbst bei wissenschaftlichen Instituten hat es nicht die Beachtung gefunden, die es gewiss verdiente. — Referent wüsste mehr als eine öffentliche Bibliothek, darunter auch manche in Italien zu nennen, die es nicht der Aufnahme in die Reihe der von ihr gehaltenen Zeitschriften für werth erachtet hat. Woran mag die Ursache davon liegen? An der Höhe des Abonnementspreises sicherlich nicht, denn dieser ist für das Gebotene sehr mässig zu nennen (34 Lire für den Grossquartband von ca. 500 Seiten, mit reichen Illustrationsbeilagen). Aber vielleicht hat es Redaction und Verlag von allem Anfang an versäumt, und thut es auch jetzt noch nicht, für das Unternehmen die richtige Reclame zu machen — ohne die es heutzutage scheint's nicht mehr abgehen kann. — Zu alledem ist noch das Missgeschick hinzugekommen, dass bei einem Brande der Officin Danesi im September 1894 der gesammte Vorrath an Exemplaren der bis dahin erschienenen sechs Bände vernichtet ward. Wenn dadurch einerseits ihr Besitz in den Händen der seitherigen Abonnenten eine bedeutende Werthsteigerung erfuhr, so war andererseits der Fortgang des Unternehmens durch die in Folge des Unfalles von Neuem an die Opferwilligkeit der Unternehmer gestellten Ansprüche eine Weile ernstlich in Frage gestellt. Nun es geglückt ist, die sich entgegenstellenden Hindernisse zu beseitigen, und Herausgeber und Verleger sich entschlossen haben mit dem Jahrgange 1895 eine neue Serie der Zeitschrift zu beginnen (wovon auch schon vier Hefte vorliegen), möchten wir auch an dieser Stelle allen Freunden ernster Kunstforschung die Unterstützung des Unternehmens neuerdings ans Herz legen, möchten es namentlich der Beachtung der Vorstände der öffentlichen und der mit Kunstinstituten, polytechnischen und Kunstgewerbe-Schulen verbundenen Bibliotheken wärmstens empfohlen haben. *C. v. Fabriczy.*

Museen und Sammlungen.

Aus den K. Museen zu Berlin.

Keine andere Gruppe der »Bildwerke der christlichen Epoche« hat in der letzten Zeit eine gleich rasche und umfassende Zunahme erfahren wie diejenige der italienischen Bronzen. Noch vor zehn Jahren bestand sie aus ein paar Büsten, einer Statuette, wenigen kleineren Figuren und ein paar hundert Plaketten. Heute schon kann sie sich, vor allem auf dem Boden des Quattrocento, mit jeder anderen Sammlung messen — nur nicht mit der des Bargello. Diese zu erreichen ist freilich für immer ausgeschlossen. Von den wenigen grossen Bildwerken der grossen Bronzekünstler, wie Ghiberti, Donatello, Verrocchio, wird wohl kaum je eines den Markt in Aufregung versetzen. Was hier circulirt, sind Stücke bescheideneren Maasses, aber darum doch nicht geringen Kunstwerthes. Dass manche von ihnen die Erinnerung an das vorbereitende Wachsmodell für die Schöpfungen erster Meister festhalten, verleiht ihnen sogar ein ausserordentliches Interesse. Immer aber ist es die Ausdrucksfähigkeit der Tecknik, die Vornehmheit des Materiales, der feine Reiz der Pàtina, was auch die Arbeiten zweiten Ranges zu den gesuchtesten Objecten des Kunsthandels macht. Mit den Museen tritt eine Reihe cultivirter und sehr zahlungsfähiger, vor allem französischer und englischer Liebhaber in Concurrenz. Was sonst die Erwerbung erschwert, schlug diesmal zum Glück für das Berliner Museum aus. Vor wenigen Jahren gelang es, die reichhaltige Sammlung Falke in London unter der Hand anzukaufen, in diesem Jahre folgte ihr eine zweite kleine, aber gewählte englische Sammlung. Vereinzelte andere Stücke haben sich ihr angereiht. In vorderster Linie steht eine Statuette des David von Donatello. Sie ist der Ausguss eines Wachsmodells, skizzenhaft, von grosser Unmittelbarkeit, trefflich in der Bewegung und durch die breite flächige Behandlung und schöne Patina von überaus malerischer Wirkung. Die nach diesem Entwurfe ausgeführte Marmorstatue im Palazzo Martelli zählt zu den wenigst glücklichen Schöpfungen des Meisters. Ihr fehlt fast alles, was die Skizze auszeichnet. Der Zweifel ist wohl gerechtfertigt, ob Donatello überhaupt Hand an den Marmorblock gelegt hat, der wegen einer Verhauung unvollendet stehen blieb. — Dem Donatelloschüler Bertoldo, der durch einige neuere Zuschreibungen zu einer der markantesten Indi-

vidualitäten unter den Bronzebildnern des Quattrocento geworden ist, gehören zwei Statuetten an, ein knieender, sich kasteiender hl. Hieronymus und die räthselhafte Figur eines nackten Mannes. Das durch die Locken geflochtene Band, der kurze Backenbart, ein wulstartiger Ring über dem Knöchel des linken Fusses scheinen auf einen römischen Sklaven zu deuten. Der Vollguss zeigt die von Vasari schon gerühmte Meisterschaft Bertoldo's im Ciseliren und zeichnet sich durch eine gleichmässige Patina von mattglänzendem Braun aus. — Unter den Werken des 16. Jahrhunderts ragt die überlebensgrosse Büste des Privatsecretärs Papst Clemens VII., Conte del Negro, hervor. Der keck in den Schultern sitzende Greisenkopf mit dem breiten sinnlichen Mund, den fetten stoppelbärtigen Wangen, dem Doppelkinn, der engen Stirn und dem mächtigen Hinterkopf weckt mehr die Vorstellung eines robusten und rücksichtslosen Genussmenschen, als eines Mannes der Feder. In dem ganz unbearbeiteten, stellenweise schadhaften Guss kommt die virtuose Breite der Behandlung zur vollen Wirkung. — Eine der häufigen Nachbildungen der Reiterstatue Marc Aurel's steht auf einem mit Consolen und Masken reich decorirten Bronzesockel. — Von Giovanni da Bologna ist die lebendige Gruppe des Hercules und Nessus. — Cellini gehört die allegorische Composition der das Laster überwindenden Tugend, überschlanke Figuren von schwächlich manierirter Bewegung. — Dem Tacca wird ein in dem freien Schwung an die berühmte Bronze des Bargello erinnernder Mercur zugeschrieben. — Unter den verschiedenen Thierdarstellungen verdient eine Ziege wegen des frischen Realismus der Auffassung und ein vielleicht auf Lionardo zurückgehendes Pferd, der edlen an die Rosse von S. Marco gemahnenden Bildung des Schädels wegen, erwähnt zu werden.

Die für das rasche Wachsthum der Abtheilung längst zu knapp gewordenen Ausstellungsräume erforderten dringend eine Erweiterung. Sie erfolgte abermals, wie schon bei Unterbringung der deutschen Originalbildwerke, auf Kosten der gleichfalls ganz überfüllten Säle mit den Gipsabgüssen. In diesem neuen Raum kamen ausschliesslich die italienischen Bronzen zur Aufstellung. Der Ueberblick über diesen Theil der Sammlung wurde dadurch erleichtert und dessen Bedeutung auch für den flüchtigeren Museumsbesucher unterstrichen.

In die Abtheilung der deutschen Sculpturen gelangte eine mittelgrosse Holzfigur einer weiblichen Heiligen, die in dem freien Wurf der Draperie und dem feinen belebten Kopf zu den besten Werken der oberrheinischen, von Schongauer beeinflussten Bildnerei zählt. — Die Art Syrlin's d. Aelt. zeigt eine ausdrucksvolle, herbe Halbfigur des Propheten David, deren treffliche alte Bemalung noch leidlich erhalten ist.

Nach dem Kraftaufwand, den die Gewinnung des »Anslo« erfordert hatte, musste sich der Zuwachs zur Gemäldegalerie in diesem Jahre in bescheidenen Grenzen halten. Immerhin bedeuten die wenigen neu erworbenen Gemälde eine wirkliche Bereicherung, nach der künstlerischen wie der kunsthistorischen Seite. Das dem Piero della Francesca zugeschriebene weibliche Bildniss stammt aus der Sammlung des Lord Ashburnham und wurde erst

durch die Ausstellung in der New Gallery 1894 allgemeiner bekannt. Es gehört zu jenen durch die Feinheit der Linienführung und die klare coloristische Wirkung so bezaubernde Profilbildnissen, wie wir sie in der Londoner Galerie, den Uffizien und dem Museo Poldi-Pezzoli bewundern. Mit dem letztgenannten steht es in engstem Zusammenhang. Sicher ist es von demselben Meister, stellt aber ebenso sicher nicht dieselbe Persönlichkeit dar. Die grosse Aehnlichkeit, die auf den ersten Blick vorhanden scheint, hält einer genaueren Prüfung nicht Stand. Auch in Ausdruck und Haltung weichen sie von einander ab. An Stelle der etwas backfischhaften Steifheit und Hochnäsigkeit auf jenem Bild tritt hier eine weiche jungfräuliche Grazie und ein zartsinnender Zug. Man möchte allenfalls auf eine ältere Schwester rathen. Dem scheint jedoch die alterthümlichere Tracht des Berliner Bildnisses zu widersprechen; sie deutet auf die Zeit um 1450. Das hochgebundene, aus der Stirne gekämmte Haar, das auch das Ohr ganz frei lässt, das vorne bis zum Halsansatz emporsteigende nach hinten aber ausgeschnittene Kleid kehrt ganz ähnlich auf dem vom Louvre neuerworbenen Gemälde des Vittore Pisano wieder. Auf alle Fälle lässt das Costüm auf oberitalienischen Ursprung des Bildnisses schliessen. Das Mädchen sitzt vor einer fein profilirten bunten Marmorbrüstung. Sie legt den Oberkörper etwas zurück und beugt den Kopf leicht nach vorne. Diese Bewegung gibt der Nackenlinie lebendigste Geschmeidigkeit und höchste Anmuth. Ueberhaupt beruht die Wirkung vor Allem auf den Conturen. Gesicht und Hals sind fast schattenlos modellirt. Ueber die Brüstung weg sieht man auf den blauen Himmel, an dem Wolkenstreifen hängen. Diese Freilichtbehandlung hat wohl mitgesprochen bei der Taufe auf Piero della Francesca.

Ein kleines männliches Bildniss zeigt in Auffassung und Behandlung durchaus den Charakter des Jan van Eyck. Ein älterer Mann mit breitem, gesundem, fleischigem Gesicht in zartviolettem Pelzrock, auf dem Kopf eine grünschillernde Tuchmütze, deren gezattelter Zipfel auf der Seite herabhängt. Colorit und Helldunkel sind fein gestimmt, die Ausführung dagegen ist ziemlich flüchtig. Vermuthlich ist das Täfelchen nur der Ausschnitt aus einer grösseren verschollenen Darstellung des Meisters. — Ein interessantes und wichtiges Werk Memling's wurde in dem Brustbild eines Alten von etwa zwei Drittel Lebensgrösse erworben. In der Auffassung, der malerischen Wiedergabe des runzligen, griesgrämigen Gesichtes, ja selbst durch die Aehnlichkeit der Züge steht es dem sogenannten Cardinal Croce von Jan van Eyck besonders nahe. Die Landschaft des Hintergrundes weicht an Kraft der Stimmung und Originalität der Erfindung von seiner Schablone ab. Ganz Memlingisch aber ist das Arrangement mit Brustwehr und Säule, das Costüm und die Zeichnung der Finger und Augen. Das Bild gehört wohl seiner frühesten Zeit an, jedenfalls steht es einzig da unter seinen Werken. Dass statt des Roger'schen Einflusses hier derjenige Eyck's herrscht, kommt seiner künstlerischen Qualität zu Statten.

Eine bisher unbekannte Studie Rembrandt's stellt das halblebensgrosse Brustbild eines Amsterdamer Juden dar. Das jugendliche Gesicht, mit tief-

liegenden melancholischen Augen, aber rohen wulstigen Lippen, blickt gerade aus. Die Technik ist von einer Frische und Durchsichtigkeit ohne Gleichen. Wie bei Frans Hals ist jeder Pinselstrich breit und bestimmt hingesetzt, zugleich Form und Farbe gebend. Der warme, die Localfarben aufzehrende Ton, die freie Sicherheit der Behandlung deuten auf die vierziger Jahre. Dem »Christus in Emmaus« steht der Kopf nahe.

Aus dem Nachlass des kürzlich verstorbenen Walter Robert-Tornow stammt ein kleines Bild Chodowiecki's, Rahel's Vater darstellend. Es fehlt in Oettingen's Monographie des Meisters.

Von der Braun'schen Galeriepublication ist die erste Mappe erschienen. In neun Mappen sollen die 371 Aufnahmen ausgegeben werden. Den kurzen Text hat der Director der Galerie, Dr. W. Bode, geschrieben. Ausserdem hat Braun eine billige Ausgabe, das Blatt in gewöhnlichem Format zu 75 Pfennig, veranstaltet, die im Museum zum Verkauf ausliegt. Es wäre auf das Dringendste zu wünschen, dass auch die anderen Galerien ihre Erlaubniss zur Aufnahme an diese Bedingung knüpften.

Neue Photographien nach Gemälden und Holzschnitten.

Den früher veröffentlichten photographischen Aufnahmen hat Friedrich Höfle in Augsburg drei neue Serien folgen lassen, welchen die überall gewürdigten Vorzüge der ersteren — Schärfe und getreue Wiedergabe der Farbenwerthe — ebenfalls eigen sind. Sie sind wieder in drei Formaten, zu 1,50, 2 und 2,50 M. gehalten. Die zwei ersten Serien ergänzen die Aufnahmen aus der Augsburger Galerie und dem Germanischen Museum und bringen besonders hinsichtlich der letzteren Sammlung zweckmässige Nachträge. So Kat. Nr. 196, Baldung, heil. Familie (zum Mindesten Werkstatt-Wiederholung); ohne Nr. Baldung, Madonna mit Kind im Freien (neu erworben, nicht von Baldung, sondern von einem Schüler, der an die Richtung des Hans Leu entfernt anklingt); Nr. 211, Meister H. D. von 1509, Bildniss eines Mannes und einer Frau; Nr. 217 und 218, Richtung des Hans von Kulmbach, vielleicht einer der beiden Lautensack, Darstellungen aus dem Marienleben (eher ein Angehöriger der älteren Generation in der Art des Erhard Schön); ohne Nr. Rückseite von 217 und 218, Beweinung Christi; Nr. 234, Schule von Nürnberg, Pest-Votivbild (ikonographisch bemerkenswerth).

Die dritte Serie umfasst in 34 Blättern die Sammlung der Stadt Nördlingen, also ausser vielen anderen Bildern von Herlin das energische, in der Anordnung an die mittelalterliche Mysterienbühne erinnernde Eccehomo-Bild von 1468 und die thronende Madonna mit der Stifterfamilie von 1488, sowie Hauptbilder von Schäuffelein und Deig.

Eine grössere Anzahl noch nicht publicirter Holzschnitte aus der Wende des 15. Jahrhunderts hat auf Anregung des Unterzeichneten ein geschickter Amateur-Photograph, Realgymnasiallehrer Ernst Neeb in Mainz (Gonsenheimerhohl 14), aufgenommen. Es handelt sich hier natürlich nicht um ein gewerbliches Unternehmen, sondern bloss um die uneigennützige Förderung kunst-

wissenschaftlicher Studien. Die Aufnahmen sind zum Theil in Originalgrösse, zum Theil etwas reducirt und variiren im Preis zwischen 0,25 und 1 M. Berücksichtigt wurden Strassburger Drucke (Wächtlin, H. F. u. s. w.), sowie von Nürnberger Drucken besonders der beschlossne gart des rosenkrantz marie von 1505, das Speculum Passionis von 1507, die noch nicht von Hirth veröffentlichten Holzschnitte der Brigitten-Offenbarung von 1501 und die Werke der Roswitha von 1504 (vollständig). Herr Neeb, der auch eine grosse Anzahl von Gemälden der Mainzer Galerie aufgenommen hat, beabsichtigt in seinem löblichen Thun fortzufahren.

Ausser den vortrefflichen, aber leider kaum erschwinglichen neuen Photographien von Braun nach der Colmarer Galerie gibt es jetzt billige und doch ganz ausreichende photographische Reproductionen von J. Christoph in Colmar, Schlüsselgasse, namentlich von den Isenmann zugeschriebenen Passionsbildern, dem Schongauer'schen Diptychon mit Antonius und Maria und dem Grünewald'schen Wandelaltar. Bedauerlicherweise hat der Photograph jedoch bei einigen Flügeln des Isenheimer Altars die Form durch Weglassung des obersten Stücks zum Rechteck gestaltet. Immerhin werden sie auch so gute Dienste leisten können; Preis 1,60 bis 2 M. *Franz Rieffel.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

Die Ausstellung von Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen zu Strassburg. 1. Juli bis 15. September 1895.

Einen schöneren und würdigeren Platz für die »Ausstellung für Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen« als die »Orangerie« hätte man nicht wählen können. Inmitten eines entzückenden Parkes, dem Lieblingsspaziergang der Strassburger, wo sich das Auge an dem Anblick des saftig grünen Rasens, seltener Bäume und farbenreicher Blumenbeete erquickt, liegt jenes historisch so merkwürdige Gebäude (ursprünglich ein Gewächshaus), welches die Kaiserin Josephine, Gemahlin des grossen Napoleon, im Sommer 1806 zum Absteigequartier benützte. Seit 1802 dient es als Herberge der aus den Schlossgärten des Landgrafen von Hessen-Darmstadt zu Buchsweiler stammenden Orangenbäume, welche alljährlich, wenn der Frühling wiederkehrt, ins Freie gesetzt, mit ihrem Blüthenduft die Luft erfüllen. In diesem Gebäude, dessen Thore sich dem Publicum am 1. Juli öffneten, war nur für kurze Zeit, nämlich bis zum 15. September, eine Collection von Kunstgegenständen vereint — der Katalog weist 1541 Nummern auf —, die von dem regen Eifer der Kunstcommission und der Liberalität der Vorstände der öffentlichen Sammlungen wie der Privatleute beredtes Zeugniss ablegt. Alles war mit grossem Geschmacke in drei grossen Räumen aufgestellt, derjenige links vom Eingang enthielt neben den Bildern Hans Baldung's Gegenstände aus den verschiedensten Kunstzweigen und verschiedensten Inhalts, derjenige rechts war mittelst des Rabitz'schen Systems in eine gothische Kirche verwandelt, wobei zur Beleuchtung elektrisches Licht, jedoch in ungenügendem Maasse, zur Verwendung gelangte, wodurch das Studium sehr erschwert wurde. »Der durch den Einbau für Ausstellungszwecke gewonnene Raum besteht aus zehn Abtheilungen, acht grösseren und zwei kleineren. Diese sind in der Weise benutzt worden, dass eine der grössten Abtheilungen in eine romanische Capelle umgewandelt ist, die Tageslicht, gedämpft durch farbige Glasfenster, erhält; die zwei kleineren in der Mitte der Halle, rechts und links vom Brunnen gelegenen Abtheilungen sind vornehmlich für Schongauer und seine Schule bestimmt. Von den noch übrigen sieben Abtheilungen enthält die der Capelle gegenüber gelegene den wenig gekannten, grossen steinernen Oelberg aus dem Münster, die anderen enthalten Gemälde, Stein- und Holzsculpturen, Tapisserien und Gobelins.«

Während dieser zweite grosse Raum ausschliesslich Gegenständen religiösen Inhalts gewidmet war, enthält der dritte, welcher sich oben im ersten Stock befindet und gutes Oberlicht hat, die Zeugnisse des Schrift- und Buchwesens. Wenn auch die Ausstellung kein vollkommenes Bild von der Kunst Elsass-Lothringen's gab, so war doch manches Gebiet ganz vorzüglich vertreten, vor Allem das der Holzsculptur und Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Der deutsche Katalog (Verlag von Heitz und Mündel in Strassburg), bearbeitet von Professor Schricker, Dr. Seyboth, Museums-Assistent Diener, Dr. Schwedeler-Meyer, Professor Barack, Dr. Schorbach, Dr. Wolfram, Professor Wichmann u. A. kann als ein Musterausstellungskatalog bezeichnet werden; leider erschien er erst einige Wochen nach der Eröffnung; der Nachtrag enthält ein Verzeichniss der beim Hofphotographen J. Krämer in Kehl hergestellten Lichtdrucke des »Hortus deliciarum«, welcher nun endlich — nach 22 Jahren — vollständig vorliegt. Der französische Katalog, eine Uebersetzung des deutschen, ist mit einigen Lichtdrucken versehen und gelangte eine Woche vor Schluss der Ausstellung zur Ausgabe!

Ich nenne im Folgenden diejenigen Gegenstände, welche mein Interesse besonders erweckt haben, wobei man mir zu Gute halten mag, wenn ich Baldung einen verhältnissmässig grossen Raum gewähre.

In beträchtlicher Auswahl waren die kirchlichen und weltlichen Gegenstände aus Edelmetall vertreten. Ausser den von Kraus (Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen) erwähnten Reliquiaren aus Altorf und der Pfarrkirche Molsheim, bemerkten wir drei weitere (57—59), wovon wir eines aus Holz mit Silberblech beschlagen, etwa aus der Zeit um 1075 stammend, gegenwärtig in Reinigen im Ober-Elsass, erwähnen; interessant war ein gleichfalls romanisches Processionskreuz (75) aus Urbeis in Ober-Elsass, auf welchem u. A. laut Inschrift die aus dem Grabe sich emporhebende Figur des Adam (vgl. auch Repert. XVIII, 144) dargestellt ist. Sowohl wegen ihres zahlreichen Vorhandenseins, als auch in künstlerischer Hinsicht verdienen die Pokale genannt zu werden; in erster Reihe denke ich an jenen bekannten historischen Pokal von eminent künstlerischem Werth mit einer ganzen Reihe von Darstellungen aus antiker Geschichte, antikem Mythus und anderen Gebieten in der Münchener Schatzkammer (vgl. Katalog der Königl. bayr. Schatzkammer in München 1879), welcher aus dem Silber, »das in den seit 1527 mit kaiserlicher Genehmigung ausgebeuteten Minen von Markirch gewonnen wurde«, hergestellt und zum ersten Male 1543 bei der Hochzeit Georg's von Rappolstein mit Elisabeth Helffenstein gebraucht wurde — deswegen die Bezeichnung: »Rappolsteiner-Pokal« (Lichtdrucke bei Kraus a. a. O. Bd. II.). Nicht weniger als durch sieben Pokale (83—89) war die Stadt Rappoltsweiler vertreten, die alle aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen und nicht nur durch die elegante Form und saubere Ausführung, sondern durch die Inschriften, die theils die Besitzer, theils die ausführenden Künstler, oder auch beide zugleich nennen, einen nicht zu unterschätzenden Werth besitzen. Sehr originell sind die beiden »Winzermännchen« (107 und 109) und das »Winzerweiblein« (110), ferner der »Strassburger Monatsbecher« (108), alle aus dem 17. Jahrhundert,

letztere aus Silber zum Theil vergoldet, mit Darstellungen des »Schweine- und Rinderschlachtens und des Wurstmachens«; die drei ersten stellen in Holz geschnitzte Figuren dar, denen die auf dem Rücken befindliche Butte als Zunftbecher diente. Unter den Arbeiten aus diesem Jahrhundert verdient erwähnt zu werden, eine im Empire-Stil gehaltene silberne und zum grössten Theil vergoldete Vase (137), ein Werk des Strassburger Goldschmiedes Friedrich Kirstein vom Jahre 1825, auf welcher Thorwaldsen's »Triumphzug Alexander's« dargestellt ist. Mit der von Kaiser Wilhelm II. gestifteten, sehr geschmackvollen Amtskette des Bürgermeisters von Strassburg (151), die nach den Entwürfen von Anton Seder, Director der Kunstgewerbeschule zu Strassburg, durch Walter Eberbeck, Prevost und Binder in Gold und Emaille ausgeführt wurde, gelangen wir in unsere Tage.

Unter den Gegenständen aus Bronze, Kupfer, Zinn und Blei, welche Kirchengeräthe, Statuetten, häusliche Geräthe und dergleichen umfassen, nenne ich folgende: die berühmte und viel umstrittene Statuette Karls des Grossen aus der Kathedrale von Metz, Original im Museum Carnavalet zu Paris (Baurath Tornow, Metz), ein viereckiges Reliquiar aus Blei mit der Jahreszahl 1036 aus der Kirchenfabrik Rieding in Lothringen (185), die Ueberreste des bekannten Hirsebreitopfes vom Jahre 1576 (Stadtbibliothek Strassburg, 191); in grosser Zahl waren sodann ausgestellt: Kannen (Zunft- und Abendmahlskannen etc.), Krüge, Teller u. s. w. aus Zinn, zum Theil verziert.

Die guss- und schmiedeeisernen Gegenstände boten wenig Bemerkenswerthes; nennenswerth ist ein Gitter, ein Theil desjenigen, welches Schiff und Chor im Münster von Strassburg trennte, ein Werk des Schlossers Perthois (262), sodann eine Ofenplatte aus Gusseisen (277) von 1568, im Besitze von Widmann in Strassburg mit einer Darstellung, welche folgende Sage zum Inhalt hat: »Dem Ritter von Stauffenberg (nahe bei Appenweier) hatte sich eine Wassernixe in Liebe hingegeben gegen das Versprechen, ihr ewig treu zu bleiben. Der Ritter zeichnet sich auf dem Turnier zu Frankfurt so sehr aus, dass ihm der Kaiser seine Muhme zur Frau gibt. Bei der Hochzeit erscheint der Fuss der Schwanenjungfrau durch die Decke. Der Ritter sinkt vom Sitze, die Tischgesellschaft macht Geberden des Entsetzens.«

Dagegen boten die Arbeiten der Kleinkunst (Elfenbein, Bein, Perlenmutter, Schildpatt, Holz, Stein, Bernstein, Metall und ähnliches) manches recht Beachtenswerthe. Unter den Elfenbeinen beanspruchen in erster Linie genannt zu werden einige aus dem Legat des Strassburger Canonicus Straub (vgl. Repert. XV, 385 ff.), so die Elfenbeinreliefs (338—340), welche zwischen dem 10. und 11. Jahrhundert entstanden sind, mit Scenen aus dem Leben Christi. In diese frühe Zeit gehört auch jener in schlichten Formen gehaltene Krummstab aus Metz (Abbildung bei Kraus, III. 563), ferner die bekannte und öfters abgebildete, der Metzergruppe angehörige Elfenbeinplatte (347) des dortigen Museums mit Inschrift und Bildniss des Bischofs Adelbero (Kraus a. a. O. III. 581). Das wichtigste Elfenbeinstück der Sammlung Straub ist ein mit Rahmen in verschiedenfarbiger Holzeinlage umgebenes, oben in einen Spitzgiebel endendes Triptychon (377), auf dessen Mittelstück die Kreuzigung

und auf dessen Seitenflügeln zwei Apostel dargestellt sind, eine vorzügliche italienische (florentinische?) Arbeit vom ausklingenden Trecento mit Spuren von Polychromie. Durch hohe Anmuth zeichneten sich zwei Statuetten aus; die eine aus Elfenbein geschnitzt, hat zum Gegenstand die stehende Madonna mit Kind (353) und ist französischen Ursprungs von ca. 1500, die zweite eine Capitalleistung deutscher Kunst aus der besten Zeit, dem Beginn des 16. Jahrhunderts, eine Buchsholzstatuette der Salome mit dem Haupte des Täufers (383); sie steht in altdeutschem Costüm auf einem achteckigen Sockel und fasst den Kopf des Heiligen mit beiden Händen; »Gesicht, Figur, Costüm und Faltenwurf,« so bemerkt treffend der Katalog, »sind von ausgezeichneter Schönheit, und Form und Schnitt verrathen einen deutschen Meister allerersten Ranges«. Von sauberer Ausführung ist ein Steinrelief in Kehlheimer Stein (435) von Hans Daucher, über welchen Künstler namentlich Rob. Vischer und W. Bode gehandelt haben. Eine Menge von Arbeiten Friedrich Hagenauer's füllten einen Glasschrank. »Er war, wie er sich nennet, ein Porträter und Bildhauer, und rühmt sich, dass er an vielen Höfen und grossen Orten mit seiner Kunst Ehre eingelegt habe. Aus Strassburg war er gebürtig. Weil er aber hier (Augsburg) weder Bürger war, noch die Gerechtigkeit hatte, beschwerten sich die hiesigen stark über ihn«. Ferner weiss man, dass er sich später in Köln aufhielt; von den 42 Stück (489—530) seiner Arbeiten, die ausgestellt waren, seien die mit Porträten Conrad Peutinger's, Johann Sturm's, L. Sennft's, Musiker, und Christoph Friedrich's, Grafen von Zollern, genannt.

Auch die Erzeugnisse der einheimischen Keramik fehlten nicht; nicht weniger als 230 Stück waren ausgestellt (545—774), Fayencen aus der Familie Hannong in Strassburg und Hagenau, Porzellan aus Strassburg und Frankenthal, Fayence und Porzellan aus der lothringischen Fabrik Niederweiler, welche 1754 von Baron Beyerle gegründet wurde; nicht zu vergessen sind vier romanische Fliesen aus der St. Fideskirche zu Schlettstadt (775).

Glas, Lederarbeiten, Einbände und Musikinstrumente waren nur sehr spärlich vertreten, desgleichen Glasgemälde; unter letzteren ist nur die Glastafel mit dem Wappen Strassburg's (siehe weiter unten) von wirklicher Bedeutung; es ist aufrichtig zu bedauern, dass von den vielen Cabinetscheiben, zu welchen Baldung die Visirungen geliefert hat (vgl. unsere Publication der Handz. Bd. I—III, Abtheilung Berlin, Bern, Frankfurt, Koburg, London, Nürnberg, Schloss Seebarn, Weimar, Wien und Nachtrag) nichts mehr erhalten ist.

Die Textilarbeiten: kirchliche Gewänder und Paramente, Tapisserien, Fahnen, Stickereien, Costüme und Theile von solchen, Zeugdrucken wiesen zum Theil ganz hervorragende Stücke auf. Die bekannte »Chape de Charlemagne« aus dem Metzer Domschatz, ein saracenisches Seidengewebe aus dem 12. Jahrhundert (vgl. Fr. Bock, Die Kleinodien des hl. Röm. Reiches deutscher Nation, Wien 1864), war das älteste unter den ausgestellten Stücken (847). Von geradezu verschwenderischer Pracht ist das aus Obermorschweiler im Ober-Elsass stammende in Rococostil gehaltene Messgewand, Stola, Manipel,

Kelchvelum und Bursa mit wundervollen Blumen und Ornamenten in Plattstich ausgeführt; interessant war auch der aus dem ehemaligen Nonnenkloster Alspach stammende Aebtissinnenstab aus dem 18. Jahrhundert ganz mit Perlenstickerei bedeckt (854). Von harmonischer Wirkung waren einige Teppiche, worunter ich zwei wegen des Inhalts mit der Legende der hl. Ottilie und der Geschichte der Auffindung der Reliquien der hl. Attala hervorheben möchte (875). Etwas älteren Ursprungs (1470) waren vier Tapisserien, Dorsalien des Chorgestühls von St. Adelphus in Neuweiler mit einer Reihe von Darstellungen, die durch Spruchbänder mit Inschriften geziert sind (vgl. Kraus a. a. O. I, S. 180). Dann nenne ich einen riesigen Gobelin, eine durch Kunstfertigkeit ausgezeichnete flandrische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert, im Besitze von G. Spetz in Isenheim, deswegen interessant, weil er nach zwei Holzschnitten aus Dürer's Apocalypsis cum figuris, der Scene mit dem Babylonischen Weib (B. 73) und dem himmlischen Jerusalem (B. 75), gearbeitet ist. Einige elsässische Gobelins (868—873) vom Ende des 16. Jahrhunderts, im Besitze des Dr. Müller-Schirmer in Mülhausen, tragen die Monogramme A. C. und M. C.; sie zeichnen sich durch correkte Zeichnung aus, dagegen sind die Farben nicht leuchtend; aus der Fabrik des Münsters zu Strassburg waren einige hervorragende Gobelins aufgehängt, ich meine die, welche an hohen Festtagen das Hauptschiff des Münsters zieren, die Pierre d'Amour's in Paris; auf der Anbetung der Könige findet sich unten folgende Inschrift: SVMPTIBVS REV^{MI} ET ILL^{MI} CAPITVLI ARGENTINENSIS PRO VSV CATHEDRALIS ECCLESIAE. ANNO 1739. Viel bewundert sind worden, namentlich von der Frauenwelt, eine Reihe von Kleidungsstücken aus der Zeit Ludwig's XVI., so das Kleid eines Mädchens, aus rosa und graublau gestreifter Seide, zwei Frauenschuhe mit unsinnig hohen Absätzen und Anderes. Beim Anblick des Herrencostüms, Stil Louis XVI., »aus schwarzem, ungeschnittenem Sammt, mit reicher farbiger Blumenstickerei am Kragen, den Aufschlägen und den Schössen« (915), und einer Weste »aus weissem Seidenstoff mit reicher, farbiger Blumenstickerei, Rosenbordüre am Rande und Streublümchen« (917), sehnte man unwillkürlich eine Reform unseres unkleidsamen modernen Costüms herbei.

Auch einige durch ihre früheren Besitzer zu historischer Bedeutung gelangte *Einrichtungsgegenstände* (Möbel u. s. w.) aus Holz waren vertreten: so das aus Ebenholz, Bronze und Marmor gearbeitete Cabinet (944), bekannt unter dem Namen »Toilette de Madame de Maintenon«, früher im Schlafzimmer Napoleon's I. zu Fontainebleau, jetzt im Stadthaus zu Strassburg; dann das Bett, welches die Kaiserin Josephine von Frankreich während ihres Aufenthaltes in der Orangerie in Gebrauch hatte (957), desgleichen ein stark vergoldeter Thronsessel mit Sphinxlehnen, gleichfalls der genannten Kaiserin gehörend, jetzt im Besitze von Louis Borach in Strassburg (958); im Stil sehr rein ist der Hofbrunnen aus den Zeiten Ludwig's XVI. »mit geschmiedetem Aufsatz, Bronzelauf und Bronzeknopf am Schwengel« (971).

Die Blüthezeit der *Steinsculptur* des 13. Jahrhunderts war sowohl durch Originalwerke, als auch durch Gipsabgüsse vom Strassburger Münster aus »Unser-Frauen-Werk« vertreten; bequem hat man namentlich die »Phy-

siologus-Friese« (1063—1085), deren Originale hoch oben in der Hohlkehle unterhalb der Galerie des ersten Geschosses am Süd- und Nordthurm angebracht sind, studiren können; von neuem bewunderte man — wenn auch nur in Gipsabgüssen — die Perlen der Strassburger Sculpturen: die Ecclesia und die Synagoge vom Südportal des Querhauses, welche wiederum die Ueberlegenheit der nordischen Plastik über die gleichzeitige toscanische veranschaulichen. Zum ersten Male hat man auch jenen grossen Oelberg (1096) vom Ende des 15. Jahrhunderts, früher in der Thomaskirche, jetzt in der Martinscapelle des Strassburger Münsters, über den E. Meyer-Altona (Schwedeler-Meyer) in seiner Dissertation: Die Sculpturen des Strassburger Münsters (S. 77 ff.) ausführlich gehandelt hat, einer genauen Betrachtung unterwerfen können, und nicht nur über das dramatische Pathos, welches der Meister seinen Gestalten zu geben wusste, sondern auch über die Fülle von individuellen Köpfen, die ein weitgehendes Studium voraussetzt, gestaunt (vgl. Abbildung 34 der genannten Arbeit). Einen ähnlichen Realismus, wie er sich auf dem »Strassburger Oelberg« findet, erreichte wiederum der Schöpfer (Andreas von Urach?) des 1524 entstandenen, von Bode nicht erwähnten »Oelberges«, zu Offenburg in Baden (vgl. Lübke, Kunstwerke und Künstler, 3. Sammlung vermischter Aufsätze. Breslau 1888, S. 337 ff.).

Die Abtheilung der Holzsculpturen wies viele gute Arbeiten auf. Zunächst nenne ich zwei polychromirte »Palmesel« aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts — jeweilen Christus auf einem Esel reitend; das eine Exemplar stammt aus Ammerschweier (1004), das andere etwas jüngere aus Kaysersberg (1005); Stückelberg erwähnt dieselben in einer interessanten Studie (vgl. Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums zu Basel, S. 32 u. 33); mir sind ausser den von Stückelberg genannten noch einige bekannt: zwei im Besitze des Herrn Domcapitulars Schnütgen in Köln, ein weiteres Exemplar im historischen Museum zu Frankfurt a. M., eines bei Herrn Fuhrimann in Gottlieben (vgl. den Katalog der mittelalterlichen Ausstellung vom Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein bei Schaffhausen 1895, S. 28), eines im Bayr. National-Museum zu München (Nr. 1154) und eines im Besitze von Fräulein Mangold in Colmar, welches auf der Strassburger Ausstellung allgemein bewundert wurde (459). Dasselbe, wohl ein Unicum — ist gut erhalten, stammt aus dem 14. Jahrhundert, ist aus Blei und misst ca. 15 cm in der Höhe und ca. 20 cm in der Länge. In den Jahren 1500—1501 entstanden die vier grossen Reliefs aus Lindenholz in Alt-St.-Peter zu Strassburg (1012—1015), Arbeiten des Veit Wagner; dargestellt sind 1) »die Befreiung Petri aus dem Kerker«, 2) »das Martyrium Petri«, 3) »Auferweckung des Maternus, Einweihung der St. Peterskirche, Zerstörung eines Götzenbildes durch Gebet«, 4) »Petrus übergibt dem Eucharius und Valerius seinen Stab, um den im Elsass verstorbenen Maternus aufzuwecken«. Lichtdrucknachbildungen von diesen Arbeiten finden sich in den wenig bekannten von Joseph Sattler und Charles Spindler (Saint Léonard par Obernai 1893—1894) herausgegebenen »Elsässer Bilderbogen« (Nr. 19). Aus derselben Zeit — vielleicht ist er einige Jahre jünger — stammt der leider gänzlich neu restaurirte, aber für die elsässische Sculptur charakteristische

»Sebastiansaltar«, ehemals in St. Peter und Paul zu Neuweiler (vgl. Kraus a. a. O. I, 174), jetzt im Museum der Ges. zur Erhaltung der Denkmäler im Elsass in Strassburg. Von 1518 ist der riesige Kaysersberger-Altar (H. 3,26, Br. 2,93 m). »Die Reliefs sind von Meister Hannsen, Bildhauer in Colmar, angefertigt, dem 1518 von dem Rath der Stadt Kaysersberg die Arbeit gegen eine Bezahlung von 180 Gulden übertragen wurde«; die Malereien datiren aus dem Ende des 17. Jahrhunderts (1037). Der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören zwei Holzschnitzereien (1017 und 1018) an: die Geburt und Himmelfahrt der Maria. Ist im Katalog bereits richtig darauf hingewiesen, dass erstere nach einem Holzschnitt Dürer's gearbeitet ist, so soll hier noch bemerkt werden, dass beide auf Arbeiten Dürer's, und zwar auf die betreffenden Holzschnitte aus dem Marienleben zurückgehen. Dann dürfen drei Sculpturen (1023) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts aus dem Karthäuser Kloster zu Molsheim stammend, gegenwärtig im Stift Unser-Frauen-Werk zu Strassburg, nicht übergangen werden. Sie gehören mit ihrer alten Bemalung zu den vorzüglichsten Arbeiten auf elsässischem Boden. Es würde sich doch sehr verlohnen, die Sculpturen Elsass-Lothringens einer eingehenden Würdigung zu unterziehen; hoffentlich wird die demnächst erscheinende Publication von Herrn Dr. S. Hausmann in Strassburg über dieselbe näheren Aufschluss bringen; denn W. Bode (Geschichte der deutschen Plastik) hat sie doch allzu stiefmütterlich behandelt, widmet er doch der Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts nur wenige Zeilen und beschränkt sich auf Jacob's von Landshut und Hans Hammer's Arbeiten in Strassburg. Aus der späten Zeit fielen mir zwei gut gearbeitete Processionsleuchter aus dem 18. Jahrhundert, im Besitze der Stadtgemeinde Oberehnheim auf (1048); solche Leuchter sind am Oberrhein in vielen Kirchen erhalten, meist stark vergoldet oder bunt bemalt.

Die Perle der Ausstellung war die Abtheilung mit den Tafelbildern aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Die Pfarrkirche St. Martin zu Colmar hatte ihren grössten Schatz, Schongauer's Madonna im Rosenhag (1110), gesandt. Ihr gegenüber auf der anderen Seite war die grosse, der Gesellschaft für Erhaltung der Alterthümer im Elsass gehörige, jetzt stark restaurirte »Madonna mit dem Kinde« aus der Schule des Colmarer Meisters (1015) aufgehängt. Die Wände der übrigen Seitenräume zierten eine Anzahl von Werken aus Schongauer's Schule und Richtung. Gleich rechts vom Eingang hing die riesige Kreuzigung aus der Kirche zu Bühl im Elsass (vgl. Dan. Burckhardt, Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein, S. 48 ff.), welche »sämmtliche Merkmale der besten Zeit Schongauer's zeigt«, ein Bild im Geiste des grossen Colmarers, grossartig aufgefasste Gruppen, die aber zusammengenommen, wiederum eine grosse — man möchte sagen: im italienischen Sinne gedachte — Composition ausmachen. Die andere Bühler Tafel (Burckhardt a. a. O. S. 53 f.) mit vier Darstellungen aus der Passion ist weniger gelungen; interessant ist, worauf Burckhardt bereits aufmerksam gemacht hat, dass die Kreuzschleppung eine directe Copie nach Schongauer's Stich, B. 21, ist. Hierauf nenne ich die »Kreuzigung« aus der Spitalkirche zu Colmar (1113) und die drei Gemälde aus der Alt-St.-Peterskirche zu Strassburg mit Darstellungen der Auferstehung

Christi, des den Jüngern erscheinenden Herrn, Christi in der Vorhölle und des der Magdalena erscheinenden Christus (1117—1120); die Typen sind zwar noch ganz Schongauerisch, aber die Farben wohlthuend, hell und lebendig — die Bilder sind aus dem Jahre 1504 — und Werke eines Meisters, der entschieden ein grosser Colorist war (vgl. auch Dan. Burckhardt's Ansicht, S. 93). Die Bilder hängen — schon rein äusserlich durch die charakteristischen Nimben auffallend — mit der im Classischen Bilderschatz (Nr. 223) reproducirten »Beweinung des Leichnams Christi« in der Darmstädter Galerie (Nr. 218), die dort als Werkstattarbeit Schongauer's bezeichnet wird, zusammen (vgl. auch die Bemerkungen H. A. Schmid's in dem Festbuch zur Eröffnung des hist. Museums zu Basel, S. 88). Schmid hält das Darmstädter Bild für eine Jugendarbeit Grünewald's. Die letztgenannten Bilder, wie ein weiteres im Hohenlohe-Museum (Legat Straub) zu Strassburg »die hl. Katharina und hl. Magdalena«, das der Ausstellungskatalog (1146) kurzweg als ein Oelgemälde auf Holz, 16. Jahrhundert, bezeichnet, verdienten eine nähere Betrachtung. Als Fingerweise für die Bestimmung des Meisters des letztgenannten Bildes könnten die Bilder in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel dienen, Nr. 65 bis 72, in der Art des Gerrit von St. Jans. Während des Druckes erfahre ich, dass Daniel Burckhardt über letzteres Bild arbeitet.

Vortrefflich war Hans Baldung gen. Grien vertreten, dessen Name schon zu Lebzeiten über Deutschland's Grenzen hinaus bekannt war, den die Zeitgenossen mit Apelles verglichen und den sie in einem Athemzug mit Dürer, Holbein und Cranach nennen. An der Stätte seines Schaffens, wo er vor 350 Jahren die Augen zum ewigen Schlummer schloss — er starb in Strassburg im September 1545 — war eine überaus stattliche Collection von seinen Gemälden vereint, darunter einige seiner edelsten Schöpfungen. Den Anfang macht — wenn wir bei der Aufzählung chronologisch vorgehen — die Anbetung der hl. drei Könige in Mainz, ein Gemälde, das vielleicht von Baldung herrühren könnte (1130). Von etwa 1510 stammt das früher in der Todtencapelle, jetzt in der Karlsruher Kunsthalle aufbewahrte, mit so vieler Liebe und Sorgfalt ausgeführte Votivbild des Markgrafen Christoph von Baden und seiner Familie (1124). Etwa zwei Jahre später, also ca. 1513 — um die gleiche Zeit wie die »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« in der Academie der bildenden Künste zu Wien (vgl. auch das Nürnberger Exemplar, Photographie Hoefle) — entstand das Schnewlin'sche Altarwerk des Freiburger Münsters (vgl. G. v. Térey, Rep. f. Kunstw. XVII, 446), von dem die in der Domcustodie aufbewahrten Aussenflügel mit der Darstellung der Verkündigung ausgestellt waren (1128); nur ist die Angabe des Katalogs, dass diese zwei Bilder einen Theil des Freiburger Hochaltars bilden, unrichtig. Die nun zu erwähnenden drei Bilder — sämmtlich aus dem Jahre 1513 — gehören, namentlich in coloristischer Hinsicht, zu den hervorragendsten Leistungen Baldung's; sie alle verrathen den starken Einfluss Grünewald's, der sich auch sonst öfters bei ihm, so z. B. auf der »Krönung Mariä« des Freiburger Hochaltars und in den Holzschnitten: Eisenmann, 14. und 16., geltend macht. Das erste Bild (1127), im Besitze von Prof. Marc Rosenberg in Karlsruhe, bekannt

unter dem Namen »Christus als Schmerzensmann mit Maria«, stellt eigentlich die hl. Dreifaltigkeit mit Maria und einer Schaar von Engeln dar (die Studie zu den Händen und Armen der Maria fand ich im Kupferstichcabinet zu Kopenhagen, vgl. Bd. III. unserer Publication) und ist auch in ikonographischer Hinsicht, gleich dem von uns (vgl. das Verzeichniss der Gemälde Baldung's S. 45) zuerst in die Baldung-Litteratur eingeführten Londoner Bilde von 1512 »die hl. Dreifaltigkeit« mit Stiftern und den daneben angebrachten Bettschold- und Rothschild'schen Wappen von grösstem Interesse. Die zwei anderen Bilder (1131 und 1132), im Besitze der Erben des verstorbenen Friedrich von Vintler in Bruneck, gewinnen noch dadurch an Werth, dass die zugehörigen Entwürfe (Abbildungen in unserer Publication der Handzeichnung I, 3 und 33), wovon das Berliner Blatt nur eine, vielleicht zeitgenössische Copie ist, erhalten sind. Während auf dem einen Bilde die Glückseligkeit der von lustigen Engeln umgebenen hl. Familie geschildert ist, stellt das zweite Bild, welches ein Pendant zum vorigen bildet, die Beweinung des Leichnams Christi dar. Baldung hat dieses dramatische Thema, wenn man von dem Vintler-schen Bilde absieht, noch sechsmal dargestellt: zweimal auf den von Eisenmann citirten Holzschnitten Nr. 14 und 83, sodann findet man es im Besançoner Gebetbuch Kaiser Maximilian's, ferner auf einer zum Theil überarbeiteten Helldunkelzeichnung in der von Wessenberg'schen Sammlung zu Constanz (vgl. Bd. III. unserer Publication) und in einer nur in Copie erhaltenen Federzeichnung im Karlsruher Kupferstichcabinet, endlich auf dem herrlichen Glasgemälde von 1517 in der Heimhofer'schen Capelle des Freiburger Münsters (über Baldung's Glasgemälde in der Heimhofer- und Locherer-Capelle des Freiburger Münsters vgl. meinen demnächst erscheinenden Aufsatz im Repertorium f. Kunstwissenschaft). Etwas später, ums Jahr 1514, entstand der früher Dürer zugewiesene Kopf eines alten Mannes (1133) in der Berliner Galerie, den F. v. Reber (Geschichte der Malerei, S. 249) nur mit Fragezeichen Baldung zuweist; es ist jedoch ein charakteristisches Werk aus des Meisters Freiburger Zeit und zeigt in Bezug auf Haar- und Bartbehandlung die grösste Verwandtschaft mit dem Londoner Porträt von 1514 (abgebildet im Classischen Bilderschatz 235); ferner ist für Baldung's Art bezeichnend der eine für sich allein herabhängende Haarstrang, welchen Baldung so gibt, dass das Ohr sichtbar ist; damit vergleiche man den Kopf des hl. Joseph auf der Basler Anbetung von 1510 (Photographie Bossert) und auf der Vintler-schen heil. Familie von 1513 (Photographie Koffler in Bruneck), ferner den Christuskopf auf der Aschaffenburger Kreuzigung (Lichtdruck in meinem Verzeichniss der Gemälde Baldung's), auf der Krönung Mariä vom Freiburger Hochaltar und auf der Taufe Christi im historischen Museum zu Frankfurt u. s. w. Aus dem Jahre 1514 stammt die stark an Dürer erinnernde Madonna mit dem schlafenden Kinde (1134), früher in der Sammlung Habich in Kassel, gegenwärtig bei Consul Weber in Hamburg; aus dem Jahre 1516 die zum Theil recht humorvoll aufgefasste »Sintfluth« (1129) in Bamberg (abgebildet in Frimmel, Kleine Galerie-Studien, Bd. I, 1892), auf welcher uns besonders der Typus des an die linke Seite der Renaissance-Arche sich klam-

mernden Mannes interessirt, weil derselbe sich auf einer Basler Zeichnung wiederfindet (abgebildet a. a. O. Bd. I, 23); kaum später — wahrscheinlich aus demselben Jahre — ist die »Kreuzigung« (1142) in Aschaffenburg, in der Composition gut, im Colorit etwas unruhig. Von feiner Empfindung zeugt die »Geburt Christi« von 1520 in der gleichen Sammlung (1141) mit dem überaus lieblichen Kopf der Madonna, welchen die vom göttlichen Kinde ausgehenden Strahlen in hellem Lichte erscheinen lassen. Zeichnet sich dieses Gemälde durch Harmonie der Farben aus, so kann das Gleiche von der Steinigung des hl. Stephanus (1139) im Depot der Berliner Galerie keineswegs gesagt werden; das Bild befand sich laut Inschrift vom Anfang des 18. Jahrhunderts früher in Mainz. Wenn man auch dem Bilde nicht allzuviel Geschmack abgewinnen kann, so sind die vorbereitenden Studien zu dem Protomartyr selbst um so bemerkenswerther; hat schon Marc Rosenberg den Kopf des Heiligen in einer Skizze des Karlsruher Skizzenbuchs erkannt, so konnten wir für dieselbe Gestalt vier weitere Silberstiftstudien (Kopenhager Kupferstich-Cabinet) nachweisen; bemerkt muss auch werden — was Rosenberg übersehen hat — dass einer der von ihm auf Taf. 22 veröffentlichten Carricaturköpfe auf vorliegendem Gemälde verwerthet ist, wodurch auch für eine Reihe anderer Zeichnungen gleichen Inhalts im Karlsruher Skizzenbuch, im Kupferstichcabinet zu Berlin und in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel (Copien) Anhalt zu genauerer Datirung gegeben ist. Drei Jahre später entstand das Porträt des Freiherrn von Mörsperg (1125) in Stuttgart; obgleich in der Auffassung vornehm, bleibt es doch in der Farbengebung hinter dem Porträt von 1515 in der kaiserlichen Sammlung zu Wien zurück; dasselbe ist zu sagen von dem männlichen Bildnisse von 1526, im Besitze der Frau Oser-Thurneysen (1126), auf welchem sich Baldung als ein grosser Realist zeigt; denn wahrlich, er hat den Dargestellten — ein Mitglied der Rittergesellschaft zum Fisch und Falken — mit seinen groben Gesichtszügen um kein Atom verschönert. Sodann ist zu nennen der »erzürnte Amor« (1136) im Besitze von Hauptmann Geiger in Neu-Ulm. Robert Vischer hat in diesem leider nur fragmentarisch erhaltenen Bilde zuerst die Hand Baldung's erkannt, und man kann ihm zu dieser Bestimmung Glück wünschen; nur ist es nicht nothwendig, an einen erzürnten Amor zu denken. Zunächst sei erwähnt, dass Amor in dem Momente dargestellt ist, wo er mit der Linken den Pelz der Venus wegzieht und mit der Rechten den flammenden Pfeil hält, also zum Zürnen keine Ursache hat; sodann muss festgestellt werden, dass Putti mit jenen fetten Gesichtern und halb zugedrückten Augen wie auf dem vorliegenden Bilde auf Baldung's Werken aus der späten Zeit — um 1530 — wiederholt vorkommen; ich brauche nur an die Berner Zeichnungen (abgebildet in der Publ. der Handz. I, 66, 56, 63, 64) und an den grossen Putto, welcher das Christuskind auf der Geburt Christi im Städel'schen Kunstinstitut stützt, zu erinnern. Den zwei letzten Jahren des vierten Jahrzehnts, und zwar dem Jahre 1538, gehört das in den Farben etwas kühl gehaltene, auf Leinwand gemalte Porträt eines Mannes in mittleren Jahren (1140) in der Strassburger Gemäldegalerie an. In demselben möchte man — wie ich glaube, ohne ausreichende Gründe — das Bildniss des

Erasmus von Limburg, nachmaligen Bischofs von Strassburg, erkennen. Wenn wir auch kein Bildniss dieses Kirchenfürsten besitzen, so können wir — worauf bis jetzt noch nicht geachtet wurde — das Bildniss seines Vorgängers, des Grafen Wilhelm von Honstein, für den Baldung wiederholt thätig war (vgl. unsere Publication der Handz., Bd. II, 122 und Bd. III.), auf dem mit HBG monogrammirten Holzschnitt (E. 135) in dem bei Th. Anshelm zu Hagenau gedruckten Missale diocesis Argentinensis nachweisen, wodurch auch Stiassny's Vermuthung, dass in dem Bischof der Albertina-Zeichnung (vgl. Abbildung a. a. O. Bd. III.) der genannte Graf Honstein zu erkennen ist, hinfällig wird. Der »Christus als Gärtner« (1135) von 1539 in Darmstadt gehört nicht gerade zu den erfreulichen Schöpfungen des Meisters, ebensowenig wie überhaupt seine Gemälde aus den letzten Lebensjahren. In denselben lässt sich Cranach'scher Einfluss — wenigstens in Bezug auf die Typen — constatiren, welcher vielleicht durch einen seiner Gehülfen, der rüher bei dem Hauptvertreter der sächsichen Malerei thätig war und dann bei Balduug weiter arbeitete, vermittelt wurde. Dies gilt ganz besonders von dem »Tode der Lucretia« in Berlin und von den Madrider Bildern, ferner von dem Bilde mit den »Stufenaltern des menschlichen Lebens« (1137) bei Fritz Harck in Seusslitz, das der Meister ein Jahr vor seinem Tode malte. Die bekannte Lomalitlin, deren Bildnisse das Karlsruher Skizzenbuch birgt, ist, wie ich im II. Band, S. XXV, der Handzeichnungen-Publication durch Abbildungen nachgewiesen habe, auf dem Seusslitzer Bilde verewigt. Endlich muss noch eine farbenprächtige Glasscheibe (817), deren Entwurf entschieden auf Baldung zurückgeht, genannt und in die Baldung-Litteratur eingeführt werden. Sie befindet sich bei Herrn Engel-Gros in Basel, stammt aus dem ehemaligen Pfennigthurm zu Strassburg und stellt in edler Renaissance-Umrahmung das von drei Löwen gehaltene Wappen der Stadt Strassburg dar; auf der Schrifttafel steht Folgendes: INSIGNIA · CIVITATIS · ARGENTINENSIS · 1523 (nicht 1532, wie der Katalog angibt). Die Zeichnung ist von grosser Sicherheit und Schönheit, die Composition zeichnet sich durch den Adel der Einfachheit aus, Eigenschaften, die bei Baldung's zahlreichen Wappenentwürfen stets wiederkehren; deswegen rührt auch eine schwache, dunkelbraune Federzeichnung im Koburger Kupferstichcabinet mit ähnlichem Entwurf: drei Löwen halten innerhalb eines Fünfpasses das Strassburger Wappen, nicht von der Hand Baldung's her. Sehr zu bedauern ist, dass eine Reihe von anderen Bildern, so z. B. die »Darstellung im Tempel« (Histor. Museum zu Frankfurt a. M.), welches Bild zuerst Scheibler für Baldung in Anspruch nahm, nicht für die Ausstellung gewonnen werden konnte; ein Vergleich mit der Mainzer »Anbetung« wäre von besonderer Wichtigkeit gewesen; desgleichen fehlte aus derselben Sammlung das grosse Triptychon Baldung's (vgl. mein Verzeichniss der Gemälde S. 21 f.), zu welchem noch drei Studien vorhanden sind; ich habe seiner Zeit auf den Entwurf zum Mittelbild (Taufe Christi) aufmerksam gemacht, und kann heute eine weitere Studie in der von mir im I. Band unter Nr. 41 veröffentlichten Silberstiftzeichnung nachweisen (Donatorin links unten). Leider fehlte auch das nur theilweise erhaltene, von

Friedländer im Depot des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln aufgefundene, bis jetzt in der Litteratur unerwähnte, aber echte Bild des Meisters: »die Himmelfahrt der Maria Aegyptiaca«, auf welche L. Scheibler meine Aufmerksamkeit lenkte. Ein gänzlich restaurirtes Triptychon (1143), früher in der Johanneskirche zu Sulzbach, jetzt in Strassburg im Museum der Gesellschaft für Erhaltung der Alterthümer im Elsass, repräsentirt die Richtung des Hans Baldung; der Einfluss Baldung's macht sich namentlich in den trefflichen Verkürzungen, ferner in der Darstellung des Todes geltend, auch kehrt das schöne Burgunderroth der Anbetung der hl. drei Könige in Mainz auf dem Bilde wieder. Das im Ausstellungskatalog nicht erwähnte, aus der Sammlung Solly stammende Bild des Schlesischen Museum der bildenden Künste zu Breslau, Nr. 122: »Christus am Kreuz, betrauert von Maria und Johannes«, dürfte trotz des Monogrammes HBG kein Baldung sein, wie bis jetzt angenommen wurde. Ich möchte es aus bestimmten Gründen, welche ich in der Publication der Gemälde Baldung's darthun will, für Wächtlin in Anspruch nehmen. (Abbildung daselbst.) Endgültig sind auch das viel umstrittene »Kelterbild« in der St. Gumbertkirche zu Ansbach und die allegorische Darstellung bei Consul Weber in Hamburg »Leben und Tod« aus dem Oeuvre von Baldung auszuscheiden. Wenn ich auch seiner Zeit im Anschluss an Kölitz (Hans Suess v. Kulmbach) das Ansbacher Bild (1144) für Baldung in Anspruch nahm, so hat ein Vergleich dieses leider sehr stark mitgenommenen Bildes mit den in Strassburg ausgestellten authentischen Werken des Meisters zu entgegengesetzten Resultaten geführt; sollte sich auch die Ansicht Hugo Bartels' (vgl. Lange und Fuhse, Dürer's schriftlicher Nachlass, S. 393), dass die Schrift auf der Dürer'schen Skizze zu diesem Bilde erst aus den Jahren 1512—1513 herrührt, bewahrheiten, so wäre eo ipso an Baldung nicht zu denken. Was die Weber'sche Allegorie (1138) anlangt, so war ich seiner Zeit (Verzeichniss der Gemälde, S. 49 ff.) geneigt, dieselbe dem Mathias Gerung zuzuweisen; Rieffel (Repert. f. Kunstw. XVIII, 270) denkt — wie ich glaube mit Recht — eher an Barthel Beham; vielleicht wird ein Vergleich mit dem Bilde im Besitze des Freiherrn v. Lotzbeck in München, welches Max J. Friedländer im XVIII. Band des Repert. S. 274 dem Barthel Beham zuweist, näheren Aufschluss bringen.

Ueber die Gemälde jüngeren Datums kann ich mich kurz fassen. Ich erwähne nur das Porträt der »Madamoyselle Katherine du Russeau aetatis suae 22 — 1550 L. Schenkbacher's D. D.« im Thomasstift zu Strassburg, angeblich von Clouet (1159); ein »Schifferstechen auf der Ill zwischen Wilhelmer-Brücke und Fischerthor« von Leonhard Baltner 1666, ein der Stadtgemeinde zu Oberehnheim gehöriges Porträt Ludwig's XVI. in der Art H. Rigaud's (1173); eine Darstellung von »Venus und Amor« von dem Strassburger Maler Melling (1182), das Porträt der Louise de Layanté von Martin Drolling (1189), das Porträt des Chronisten Daniel Schöpflin (1206). Zu nennen sind noch einige Ansichten von Abteien, so das Bild mit der ehemaligen Karthause zu Molsheim vom Jahre 1774 (1214), ein zweites mit der 1123 gegründeten Cistercienser-Abtei Lützel (1215) und ein drittes mit dem Augustiner-Kloster Marbach von 1789 (1216), sowie die Ansicht von Rappoltsweiler mit den drei Burgen (1184).

Nur Weniges ist über Miniaturen, Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Kupferstiche und Holzschnitte zu sagen (1218—1302); diese Abtheilung war jedenfalls sehr schwach vertreten. So waren denn weder von Baldung, noch von Wächtlin Einzelholzschnitte ausgestellt; die Werke des letzteren Meisters sind allerdings noch zu ungenügend untersucht, jedoch wäre es vielleicht gut gewesen, einige seiner Clairobscurblätter, wenn auch nur in Loedel'schen Reproductionen, auszustellen. Von seinen Handzeichnungen ist fast gar nichts bekannt, Loedel (J. Wächtlin's Holzschnitte in Clairobscur) veröffentlichte eine im Museum zu Braunschweig befindliche; sodann hat W. v. Seidlitz (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, Bd. II, S. 15) auf eine Helldunkelzeichnung in der Behörden-Bibliothek zu Dessau hingewiesen, ich kann ein weiteres Blatt (Federzeichnung) mit des Meisters bekannten Monogramm hinzufügen, das ich unter den Zeichnungen der Bürki'schen Sammlung auf der Stadtbibliothek zu Bern fand; vielleicht könnte man ihm auch drei Federzeichnungen im Koburger Kupferstichcabinet (Christus am Kreuz mit Maria und Johannes; zwei Heilige) zuweisen. Wächtlin lieferte schon sehr früh Illustrationen für Strassburger Drucke; C. v. Lützow's Angabe (Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, S. 166), dass die »Zeugnisse über seine künstlerische Thätigkeit« erst 1506 beginnen, ist nicht richtig, denn von ihm rührt der grosse Holzschnitt auf der Rückseite des Titelblattes der »Opera« von Joannes Gerson, Strassburg, Mart. Schürer, 1502 her. Von Schongauer's Kupferstichen sah man die Apostelfolge (B. 34—35), den Laurentius, die Geburt Christi (B. 5) und die grosse Kreuzschleppung, ferner eine Reihe von Kupferstichen des Sebast. le Clerc (geboren in Metz 1637), von Ben. Zix, einem Strassburger Künstler (1772—1811), die Ansicht des Orangeriegebäudes, von Martin Weiss aus Strassburg den Kupferstich nach dem Karlsruher Votivbild Markgraf Christoph's von Baden und seiner Familie (vgl. Eisenmann, S. 637, 11 und Stiassny, Kunstchronik, N. F., VI, S. 101). — Interessant war ein tief geschnittener Holzstock (1296) »mit Darstellung der Verkündigung nebst (modernem) Abdruck desselben aus dem 15. Jahrhundert«; der Holzstock fand sich in einer Wand des Hauses Nr. 8 Fischerstaden zu Strassburg und ist im Besitze Eug. Bieth's daselbst.

Unter den Miniaturgemälden hebe ich zwei hervor (1256, 1237), weil sie Copien (von der Hand Ch. Dartein's von 1810) nach zwei Gemälden sind, welche sich in der 1870 verbrannten städtischen Galerie zu Strassburg (vgl. Janitschek im Repert. XIV, 240) befanden; das eine stellt das Porträt des Giovanni da Bologna von Jan Achen dar, das zweite eine alte Frau mit Spitzenhaube und Kragen nach Mirevelt.

Eine besondere Abtheilung für sich bildeten die Handschriften, Urkunden und Erzeugnisse der Druckerkunst in Elass-Lothringen. Ich will hier nur Einiges erwähnen. Unter den Handschriften sind zu nennen das in der Stadtbibliothek zu Metz befindliche und aus der Kathedrale daselbst stammende »Liber conscriptus in honorem S. Martini« mit einem Titelblatt (1309); die Guta-Sintram-Handschrift aus dem Jahre 1154 in der Bibliothek des Priesterseminars zu Strassburg, Janitschek (Gesch. d. deutschen Malerei S. 129 ff.)

hat über dieselbe eingehend gehandelt; die von dem regul. Augustinerchorherrn Sintram im Kloster Marbach in Oberelsass ausgeführten Miniaturen (namentlich schöne Kalenderbilder) sollen demnächst von Herrn Dr. S. Hausmann herausgegeben werden (1303). Wenn auch ohne künstlerischen Schmuck, so doch für die Geschichte des Elsasses von Bedeutung ist die bekannte Chronik Turiger's von Königshofen; die älteste Handschrift dieser Chronik von 1401 besitzt gleichfalls die Strassburger Priesterseminar-Bibliothek (1332). Unter den Handschriften jüngeren Datums hebe ich folgende hervor: Die im Besitze der Grossh. Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe befindliche mit guten Federzeichnungen illustrirte »Weltgeschichte« des Sabellicus, welche Thomas Murner ins Deutsche übertrug und 1532 eigenhändig niederschrieb; sodann ein am Ende des 16. Jahrhunderts begonnenes Wappenbuch, das nicht weniger als 1305 colorirte Zeichnungen enthält, ferner das von der Grossh. Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe aufbewahrte, von Seb. Büheler hergestellte Wappenbuch der Strassburger Städte- und Ammeister vom Jahre 1589 (mit Fortsetzung bis 1789); als Curiosum sei auch Joh. Wolfg. Goethe's Doctordissertation an der Universität Strassburg 6. Aug. 1771 (Argent. Joh. Heinr. Heitz) mit dem Titel: »Positiones juris« erwähnt. Sehr reichhaltig waren die Incunabeln vertreten. Die älteste der ausgestellten war des Augustinus »doctrina christiana« (Strassburg, Joh. Mentelin ca. 1459); dann ist das »Decretum Gratiani« (Strassburg, Henr. Eggestein) deswegen zu nennen, weil es das erste Strassburger Buch mit gedruckter Jahreszahl ist; Peter von Hagenbach's burgundischer Krieg (Strassburg, H. Knoblouchzer 1477) ist wegen der Abbildung des Strassburger Münsters interessant; das »Plenarium nach Ordnung der heiligen christlichen Kirchen« (Strassburg, Martin Flach 1481) ist wegen seines früheren Besitzers, des Bürgermeisters von Schlettstadt, Anton Rhinauer, des Vaters von Beatus Rhenanus, zu verzeichnen. »Auf die Innenseite des Einbanddeckels hat Rhinauer die Geburtstage seiner drei Söhne geschrieben.« Nicht zu vergessen ist der seit kurzer Zeit im Besitze der Universitäts- und Landesbibliothek zu Strassburg befindliche, 1496 bei Joh. Grüninger in Strassburg gedruckte Terenz, weil sich auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels ein in Wasserfarbe ausgeführtes treffliches Porträt des Sebastian Brant eingeklebt findet. Dasselbe ist in der Auffassung so vorzüglich, dass wir darin eine Copie nach einem verschollenen Werke von der Hand Baldung's erkennen möchten (vgl. auch das von uns im II. Bd., S. 48 veröffentlichte Porträt Brant's und die dazu gehörigen beachtenswerthen Verse). Sodann sind unter den ausgestellten Büchern noch hervorzuheben Seb. Brant's »Stultifer Nauis« mit den Originalholzschnitten (Basilea, Jo. Bergmann de Olpe 1498) und die »Passio Christi« mit Holzschnitten von Urs Graf (Argent. Knoblouch 1505). Unter den Hagenauer Drucken ist das bereits oben genannte »Missale diocesis Argentinensis (Th. Anshelm 1520) wegen des grossen Baldung'schen Holzschnittes (E. 135), unter den Metzer Drucken wegen seines hagiologischen Inhalts das »Heylthum so zu sant Mathijs zu Trier in got rastent beschrieben« (Casp. Hochfelder 1515), unter den Colmarer Drucken die von Barthol. Grüninger 1541 besorgte Ausgabe des Plutarch: »Von den Leben und Thaten der —

Griechen und Römer«, enthaltend Holzschnitte u. A. von dem Monogrammisten J. K., zu nennen. Hervorzuheben ist das »Herbarium vivae eicones« von Brunfels (Argent. Joh. Schott 1532). »Die botanischen Abbildungen sind von dem Strassburger Künstler Hans Widiz gezeichnet.« (Vgl. Pass. I, 80; F. Warnecke, Heraldische Kunstblätter III, 197; Woltmann a. a. O. S. 276.) Die Künstlerfamilie der Widitz oder Widinz, auf welche ich hier die Aufmerksamkeit lenken möchte, lässt sich vom 15. Jahrhundert am Oberrhein nachweisen; so erwähnt Seyboth (Repert. XV, S. 41) unter den Strassburger Bildhauern einen Bartholomäus Widitz von Meissen 1467; sodann stammt laut Inschrift vom Jahre 1505 der Dreikönigsaltar im Querbau des Freiburger Münsters von Johann Wydinz (vgl. H. Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters zu Freiburg i. Br. 1820, S. 221); die dazu gehörigen bemalten Flügel habe ich — um dies nebenbei zu bemerken — auf dem Speicher der Domcustodie zu Freiburg wieder aufgefunden. Von letztgenanntem Meister dürfte auch die Anbetung der hl. drei Könige an der Predella der Vorderseite des Hauptaltarwerks im Freiburger Münster, sowie die Sculpturen des Mittelstückes des Schnewlin'schen Altarwerks (vgl. a. a. O.) herrühren. Seyboth (a. a. O. S. 39) nennt unter den Strassburger Malern des 16. Jahrhunderts einen Christoph Widitz (1565, selig 1583. 1589) und Johann Widitz 1565 und unter den dortigen Formenschneidern und Formenstechern einen Widitz 1599 (siehe Christoph Widitz). Endlich sei von Drucken des 17. Jahrhunderts Johann Fischart's »Erklärung und Auslegung einer von verschiedentlichen .... Thieren haltenden Mess (Strassburg, Joh. Carolus 1608), Original dieses seltenen Einblattdruckes, auf dem die berühmte Thiermesse (frühere Sculptur im Innern des Strassburger Münsters), in Holzschnitt dargestellt ist«, genannt. Zum Schlusse sei auch auf das von Woltmann (Gesch. der deutschen Kunst im Elsass) nicht erwähnte Skizzenbuch des talentvollen Zeichners, Radirers und Miniaturmalers Joh. Wilhelm Bauer, besonders aufmerksam gemacht (1520). Dieses Skizzenbuch stammt aus der Sammlung des verstorbenen Ferdinand Reiber in Strassburg (vgl. Repert. XVIII, 227) und befindet sich gegenwärtig im Besitze seines Bruders. Es wäre sehr zu wünschen, dass dieses köstliche Kleinod elsässischer Kunst des 17. Jahrhunderts bei der im kommenden Frühjahr stattfindenden Auction der sehr reichhaltigen und werthvollen Kunstsammlung des verstorbenen Ferdinand Reiber für das städtische Kupferstichcabinet zu Strassburg erworben würde.

Freiburg i. Br. *G. v. Térey.*

Versteigerung der Sammlung Lanfranconi (October 1895) durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Die Auctionskataloge der Firma Heberle (Lempertz' Söhne) in Köln werden immer eleganter, reicher ausgestattet, umfangreicher. Wären die Bilder nur gut, dann könnte das ja erfreulich sein. Aber was hilft es, ob wir in dem Kataloge schon die Facsimiles von Riesenbezeichnungen von Rottmayr, Palthe, Gysbrechts u. A. sehen, wenn die Rubens', Rembrandt's, Ruis-

dael's, van der Helst's, Bol's, nicht echt sind, wenn mit einem Wort die Bilder der Sammlung sich als lauter Sachen vierten, fünften und niedrigeren Ranges erweisen?

Ein pomphaftes Vorwort über die Verdienste des ehemaligen Besitzers als Hydrotechniker macht die Bilder leider auch nicht besser. Und die Herren Auctionatoren halten sich ausser Schuss mit der Bemerkung: die Namen der Meister sind zumeist nach den vorhandenen Inventaren beibehalten. Und: Nach geschehenem Zuschlage kann keinerlei Reclamation berücksichtigt werden!

Nr. 4. Kleiner van Balen, ausnahmsweise echt und gut: 105 Mk. — Nr. 6. Kein Basaiti: 150 Mk. — Nr. 8. Unrichtig dem Jan Beerestraten gegeben. Bezeichnet A. van Beerestraten *f.* 1671. Dieses ist nicht der dem Jan ähnliche Abraham, sondern der sehr schwache Anthony van Beerestraten, von dem man schlechte Bilder sehen konnte auf der Auction Snouck van Loosen zu Enkhuizen. Notabene: das schlechte Bild, welches in Amsterdam kaum 100 fl. gebracht hätte, erzielte noch 1330 Mk.! — Nr. 9. Wie man ein so unbeholfen componiertes Stillleben dem van Beyeren geben konnte! Es war auch älter: um 1630 von einem Meister in der Art des Floris van Dyck (Haarlem): 410 Mk. — Nr. 10. Nachahmung von Canaletto 210 Mk. (angeblich für einen Berliner Sammler!). — Nr. 11. Benczur, Mildthätige Burgfrau, gefälliges Bild: 3000 Mk. — Nr. 12. Kein Berchem, höchstens ein Nachahmer wie Mich. Carrée: 1310 Mk.! — Nr. 14. Kein Bol und kein Bildniss Rembrandt's, auch nicht bestens erhalten, sehr geputzt und mit ganz übermaltem Haar: 600 Mk. — Nr. 16. Kein Brekelenkam: 140 Mk. — Nr. 20. Copie nach P. Breughel: 440 Mk. — Die sogenannten Carracci und Carucci Croûten, das letztere 1000 Mk. (Sedelmeyer). — Nr. 30. Kein Clouet, gemeine Copie nach etwas Aehnlichem: 510 Mk. — Nr. 31. Sehr lustiges, figurenreiches Kirmesbild in der Art des Alsloot: 220 Mk. — Nr. 32. Hatte nichts mit Codde zu thun; Werk eines schwachen Künstlers in der Manier des Vercolje: 435 Mk. — Nr. 33. Verdorbenes Bild, könnte Codde gemalt haben: 215 Mk. — Nr. 34. Hieronymus Janssens (de Danser), leidliches Bild: 1710 Mk.! — Die sogen. Correggio's, Bilder ohne jeden Kunstwerth, unbestimmbar, Nr. 35: 300 Mk. (Jaffé), Nr. 36 mit schönem Rahmen: 1760 Mk., Nr. 37: 36 Mk.! — Nr. 38. Kein Craesbeeck, Costüm von ca. 1700: 315 Mk. — Nr. 39. Cranach, Sibylle: 700 Mk. — Nr. 41. Weder Cuyp noch ein jugendlicher Fürst: 600 Mk. — Nr. 42. Total übermalte und verdorbene Marine, wohl nie Cuyp gewesen: 820 Mk. — Nr. 43. Weder Cuyp noch Codde, sondern von einem sehr schwachen Haag'schen Porträtmaler Hendrik Noorderwiel: 1420 Mk. — Nr. 44. Echter, roher Benj. Cuyp, Kartenspielende Soldaten, in braunem monochromen Tone: 525 Mk. — Nr. 46. Kein Gerard David, vielleicht alte Copie nach Memling: 1780 Mk. — Nr. 50. Grosser sogen. Dolci: 1440 Mk. — Nr. 51. Kein Duck, vielleicht ein verdorbener Codde, aber roh: 225 Mk. — Nr. 52. Dem van Dyck! zugeschriebener Sebastian, irgend eines Malers Actstudie, verputzt: 510 Mk. — Nr. 53. Weder van Dyck noch Prinz Heinrich von Oranien: 600 Mk. — Nr. 54. Kein Everdingen, Art des Fr. Millet: 390 Mk.

— Nr. 55. Kein Flinck, sondern Copie nach Hals: 830 Mk. (Sedelmeyer). — Nr. 57. Guter Fr. Francken der Aeltere: 550 Mk. — Nr. 58. Kein Fyt: 65 Mk. — Nr. 59. Kein Gainsborough, sondern elendes Machwerk: 260 Mk. — Nr. 60. Kein Giotto: 190 Mk. — Nr. 61. Kein Goyen, sondern charakteristisches Werk des Jac. de Mosscher: 270 Mk. — Nr. 63. Schien mir eine sehr geschickte Fälschung zu sein: 800 Mk.! — Nr. 64. Kein Goltzius: 210 Mk. — Nr. 66. Stillleben in grauen blassen Tönen, bez.: F. Gysbrechts. Dieses ist wohl der Franciscus Gysbrechts, der 1674 Mitglied der Leydener Maler-Gilde wurde. Das Bild erinnerte an Nellius und Collyer, auch Leydener Vanitas-Maler: 740 Mk. — Die ohne weiteres dem Frans Hals aufgebürdete Croûte Nr. 68, lachendes Mädchen, erzielte 2100 Mk. — Nr. 71. Kein Hanneman, aber gutes Porträt: 550 Mk. — Nr. 72. Kein de Heem, sondern schlechtes Bild: 150 Mk. (Katalog: Ausserordentlich naturwahres, fein durchgeführtes, geschmackvoll arrangirtes Bildchen!). — Nr. 76. Kein van der Helst, aber gutes Porträtstück eines tüchtigen Vlamen; mich dünkt, genau solche Porträts hängen im Museum zu Antwerpen (nur 500 Mk.). — Nr. 80. Bacchanal, wird wohl ein echter C. Holsteyn sein: 600 Mk. — Nr. 81. Hondecoeter, Die gerupfte Krähe. Bei genauer Betrachtung schien mir die Bezeichnung falsch und das Bild eine sehr gute alte Copie: 6050 Mk. (Creditanstalt Wien). — Nr. 82. Kein Hondecoeter, vielleicht Adr. van Oolen: 730 Mk. (Sedelmeyer). — Nr. 83. Elegantes Porträt, welches sehr gut von Huchtenburgh gemalt sein könnte, aber ist es Selbstbildniss? 900 Mk. — Nr. 84. Kein Jordaens, eher Holländisch: 630 Mk. — Nr. 98. Kein de Keyser — verdorbenes Werk eines Unbekannten: 420 Mk. — Nr. 99. Eher von einem Salvator Rosa-Schüler als von Sal. Koninck: 145 Mk. — Nr. 101 bis 102. Nicht Lievens, sondern von dem sogen. Pseudo-van der Venne von Braunschweig-Schwerin-Göttingen. Zusammen 1100 Mk. — Nr. 103. Schöne Landschaft von Jan Looten, aber welcher Preis: 6400 Mk.! (Huizinga, Amsterdam.) — Nr. 104. Alte Spinnerin, nicht Maes, aber zweifelsohne gutes Werk des Leydener Meisters Adriaen van Gaesbeeck (bezeichn. Bilder in Amsterdam und Douai). — Nr. 105. Schwacher Makart: 4200 Mk. — Nr. 107. Ganz richtig dem Marienhof zugeschrieben; welche vulgäre Typen! 450 Mk. — Nr. 112. Landschaft des seltenen R. Meganck, eines Vlamen aus der Nähe der Huysman's. Bilder von ihm im Wiener Museum: 180 Mk. — Nr. 114. Copie nach Metsu: 140 Mk. — Nr. 115. Alte Copie nach Ravesteyn: 500 Mk. — Nr. 116. Kein Mierevelt, aber interessantes Porträt des Prinzen Moritz: 350 Mk. — Nr. 118. Kein Mignard: 1010 Mk. (Prof. Lessing, Berlin.). — Nr. 119. Buntes Damenporträt, höchstens decorativ, auch kein Mignard: 1750 Mk. (Sedelmeyer.) — Nr. 122. Sehr schönes männliches Porträt von grossen Allüren, aber etwas scharf geputzt, von Moreelse 1616 gemalt: 3600 Mk. (Oppenheim, Frankfurt). — Nr. 123. Kein Morone: 300 Mk. (Sedelmeyer). — Nr. 124. Kein Mosscher, eher Pieter Nolpe, ganz verdorben: 300 Mk. — Nr. 125. Nicht einmal Copie nach Murillo: 810 Mk. (Der Rahmen war das Beste.) — Nr. 129. Kein Neeffs, trägt ein anderes Monogramm: 220 Mk. — Nr. 130. Fälschung auf van der Neer: 700 Mk.!

— Nr. 132. Kein Ostade, sondern alte Copie nach van Goyen: 360 Mk. — Nr. 133. Eher später Codde; sehr indecent: 270 Mk. — Nr. 124. Echter, aber roher Palamedes, echt bezeichnet und 1656 datirt: 700 Mk. — Nr. 136. Geniale, breit gemalte Studie, Bildniss von dem alten Bruder des Malers von Jan Palthe, 1767 gemalt. Es liegt etwas von der Manier und dem Können der englischen Zeitgenossen in dieser geistreichen Studie: 410 Mk. — Nr. 137 und 138. Die sogen. Pater's (gar nichts) zusammen 210 Mk. — Nr. 139 und 140. Zwei tüchtige, ausdrucksvolle Studienköpfe — Greise — mit Unrecht dem Paudiss gegeben, vielleicht von Adriaen van Linschoten, einem seltenen Holländer um 1640: 200 und 185 Mk. — Nr. 141. Eine Darbringung im Tempel, echt M. Poepyn f. bezeichnet, sehr farbiges, gutes Bild, aber leider verputzt und kräftig übermalt: 2700 Mk.! — Drei sogen. von Pettenkofen waren gemeine Fälschungen (Nr. 143—145). — Nr. 157. Rembrandt (???) Susanna und die Alten. Die Meinungen über dieses curiose Bildchen liefen weit auseinander. Schlecht war es gerade nicht. Am Ende war es ein guter Dietricy. Einige hielten es für ein englisches Bild; andere für ein Bild aus Rembrandt's Schule. 17. Jahrhundert war es nicht; auch war viel darin übermalt, so dass man es nicht recht beurtheilen konnte: 2090 Mk. (Huizinga). — Die unverfroren als echte Tintoretto's geltenden Nr. 164: 100 Mk., Nr. 165: 800 Mk. Uebrigens war dieser Doge nicht schlecht und könnte von einem der Bassano sein. — Nr. 167. Ein höchst manierirtes Jüngstes Gericht von Rottmayr: 1610 Mk. — Dann kamen die »Rubens«. Nr. 168. Eine grosse Dido, höchstens gute Schulcopie, kaum Atelier Rubens: 13100 Mk.! (Sedelmeyer). — Nr. 169. Achilles, den Hector tödtend. Sehr unbedeutende aber echte Skizze für eine Tapete: 1100 Mk. (Sedelmeyer). — Nr. 170 und 171. Feine miniaturartige Copien nach den bekannten Porträts des Rubens von Albert und Isabella von Muller gestochen, vielleicht nach den schönen Stichen von einem sehr tüchtigen Kleinmaler hübsch ausgeführt: 3250 Mk.! — Nr. 172. Schäferscene. Ganz moderne Copie nach dem bekannten Münchener Bild: 2400 Mk.!! — Nr. 173. Alte Frau. Studie. Sehr flott und breit gemacht; meines Erachtens eine sehr frühe Arbeit des jungen A. v. Dyck: 520 Mk. — Nr. 174. Heil. Hieronymus. Echte Rubens-Skizze für ?? — 400 Mk. — Nr. 175. Phaëton im Sonnenwagen. Copie nach einer bedeutenden Rubens-Skizze, Original in einer bekannten Sammlung Köln's. Trotzdem: 2760 Mk.!! — Nr. 178. Echt bezeichnete Landschaft des in den letzten Jahren wieder zu Ehren gekommenen Jacob Salomonsz van Ruisdael. Gutes Bild, gut erhalten, hübsche Composition: 2010 Mk. (Fridt.). — Nr. 179. Schwarzes Bild eines unbekannten Landschafters, Nachahmers des Ruisdael: 345 Mk. — Nr. 181. Andrea del Sarto! (NB. Croûte): 150 Mk. — Nr. 182. Kein Schalcken: 265 Mk. — Nr. 183. Echter, guter Schalcken vom Jahre 1681, Porträt eines jung verstorbenen Kindes: 610 Mk. — Nr. 184 Wohl nur geringe Copie nach Luini: 1360 Mk.! — Nr. 186. Curioses Interieur von Jan Siberechts, sonst unbedeutende Arbeit dieses amüsanten Meisters: 630 Mk. — Nr. 188. Kein Snyders, sondern Schund: 215 Mk. — Nr. 191. Aeltere Copie nach einem Theile des berühmten Braun-

schweiger Jan Steen: 800 Mk. — Nr. 193. Besonders gutes, grosses Stillleben mit Reh, Vögeln und einem lebenden Kaninchen, das etwas zu grell aus dem Bilde heraustritt, von Fr. Werner Tamm. Man möge das Kaninchen etwas »stimmen«, dann hat man das beste Werk dieses tüchtigen Künstlers: 1900 Mk. (Kunsthalle, Hamburg). — Nr. 194. Ein grosses Teniers-artiges Bild, öde, mit Schloss und einigen langweilige Figuren auf dem Vordergrunde, das man den armen Lanfranconi mit 16 000 Gulden hatte bezahlen lassen, ging noch um 1700 Mk. — Nr. 195. Rüstkammer. Feines holländisches Stillleben, Art des Steenwyck, dem Teniers! zugeschrieben: 535 Mk. — Nr. 198. Aerztliche Consultation. Sehr grosses aber tüchtiges Werk von Gillis van Tilborgh, *TB ft.* bezeichnet, gut erhalten: 710 Mk. — Nr. 200. Guter L. van Uden: 670 Mk. — Nr. 201. Echter Moses van Wtenbrouck, nicht bezeichnet, aber sehr bezeichnend, sonst unbedeutend: 350 Mk. — Nr. 203. »Vecellio, Tiziano, genannt kurzweg Tiziano«, ganz übermaltes Bild, unbestimmbar: 1240 Mk. Zwei andere »Tiziano's« 780 und 310 Mk. — Nr. 209. Ein Riesenbild von Otto Venius, Amazonenschlacht (Rubens und Breughel waren wohl unschuldig an diesem Opus), schien für 700 Mk. unverkauft zu bleiben. — Nr. 210. Die Mutter des Velazquez durch diesen gemalt! Was kann man sich nicht alles dabei denken! Man hätte diese Croûte ebensogut die Tante Rembrandt's oder die Grossmutter van der Helst's nennen können. Doch noch 700 Mk.! — Nr. 212 und 213. Sogen. Veronese's aber sehr »heredes«: 6100 Mk. und 1350 Mk. — Nr. 216. Gutes Werk von Abr. Storck, merkwürdigerweise falsch de Vlieger bezeichnet: 1800 Mk. — Nr. 217. Echter de Vois: 270 Mk. — Nr. 219. Eher roher C. Decker: 600 Mk. — Nr. 220. Kein Weenix, aber richtig durch Herrn Schall bestimmter Tamm: 1350 Mk. *A. Bredius.*

Versteigerung der Sammlung Krauspe (28. und 29. October 1895) durch F. J. Weissweiler in Berlin.

Hatte der selige Dr. Krauspe alle diese Bilder in den paar letzten Jahren seines Lebens gesammelt? 220 bei Lanfranconi, 221 bei Krauspe. Bei Lanfranconi viele schlechte Bilder, trotzdem eifrige Käufer, hohe Preise. Bei Krauspe: ebenfalls schlechte Bilder, aber dennoch einige interessante darunter, wenige Käufer, schlechte Preise.

Nr. 2. Hübsche Vlämische Landschaft, geistreich und mit fester Hand dahingestrichen, entfernt dem de Vadder verwandt, bez.: T. v. A.: 67 Mk. — Nr. 3. Schwacher Backhuysen: 200 Mk. — Nr. 5. D. van Bergen: 100 Mk. — Nr. 6. Kein Bol, aber sehr guter und gut erhaltener Pieter de Grebber. Nur 84 Mk. — Nr. 7. Kein Bol, aber schönes Porträt in der Art Moeyaerts von einem bekannten Manne: 440 Mk. — Nr. 8. Kaum Bolongier, aber schönes Stillleben, breit und gross gemalt, ganz in der Art des Haarlemer Koets, der oft mit Pieter Claesz zusammen malte, sonderbar I B p bezeichnet: 135 Mk. (billig.). — Nr. 12. Schwarzer Brakenburgh: 150 Mk. — Nr. 15. Brueghel'sche Figuren in einer Momper'schen Land-

schaft: 250 Mk. — Nr. 17. Büssende Magdalena, dem Annibale Carracci zugeschrieben: 435 Mk. — Nr. 18. Mittelmässiger Pieter Claesz: 305 Mk. — Nr. 19. War das Bild wohl von Cordua? Es erinnerte an den Gysbrechts von Lanfranconi: 25 Mk. — Nr. 20. 21. Zwei harte, rohe Blumenstücke von dem Gott sei Dank ganz unbekannten S. Covyns: 105 Mk. — Nr. 22. 23. Weder fürstliche Kinder noch Alb. Cuyp, aber trotzdem sehr nette Kinderporträts von einem unbekannten Holländer: 215 Mk. Glück dem Käufer! — Nr. 26. Dietrich: 15 Mk. — Nr. 27. Kein Dou, eher Croûte: 51 Mk. — Nr. 28. Kein Duck, sondern Copie eines verloren gegangenen Bildes von Ter Borch, von Suyderhoeff gestochen (Nagler 104). Im Kölner Museum ist auch eine alte Copie (»der Messerstich — le coup de Couteau«). — Nr. 29. Echtes, grosses, aber unangenehmes Fischbild von Isaak van Duynen 1674 (Schüler van Beyeren's): 370 Mk. — Bilder von Feti, Fr. Floris etc.: 20, 30 Mk.! — Nr. 34. Zwei nette kleine Gryeff: 69 Mk. — Nr. 36. Griffier, Mosellandschaft: 70 Mk. — Nr. 37. Art des Canaletto (Copie?): 210 Mk. — Nr. 38. Werkstatt Frans Hals (!!!): 16 Mk. — Nr. 39 und 40. Die besten Landschaften, die ich je gesehen von dem Meister D. v. H., den man nun einmal Daniel van Heyl zu nennen pflegt. Besonders Nr. 39, italienische Vedute mit vielen gut, breit und fett gemalten Gebäuden. Kräftig in der Farbe, mit Virtuosität gemalt: 125 und 80 Mk. Hätten bei Lanfranconi 1000 Mk. das Stück gekostet. — Nr. 42. Kein van der Helst. Von einem Holländer in Italien gemalt. Erinnert an das Selbstporträt des de Helt Stocade in München. Dr. Bode dachte an Du Jardin, eine Conjectur, die vieles für sich hat. Gutes Bild. Bloss 125 Mk.!! — Nr. 43. Nachahmer des J. van der Heyde (wie ten Compe z. B.). Falsch bezeichnet. Dennoch nettes Bildchen: 915 Mk. — Nr. 45. »Nach« Hondecoeter: 195 Mk. — Nr. 46 und 47. Huchtenburgh-sche Reiterei: 190 Mk. — Nr. 48. Hieronymus Janssens, »irrthümlich«, wie der Katalog sagt, G. Coquez bezeichnet! 110 Mk. — Nr. 49. Kräftige Studie eines Vlamen um 1630 — schlecht gezeichnet, aber von schönem Colorit: 80 Mk. — Nr. 51. Kein Kalff; dieses wüst und doch geistreich gemalte Interieur könnte von Rosa da Tivoli sein — 70 Mk. — Nr. 53 und 54. Keine Koets. Aelter; aber schlechte Provinzialkunst: 48 Mk. — Nr. 55. Kein Ph. de Koninck. Englische Imitation des Ruisdael im Louvre (mit der Brücke): 110 Mk. — Nr. 56. Farbenreiches Melonen-Stillleben des trefflichen Giuseppo Recco: 115 Mk. — Nr. 58. Kein de Lorme, eher Ehrenberg — gute, grosse Kirche mit schöner Perspective: 66 Mk. — Nr. 60. Vincent Malo. Von diesem Meister befinden sich drei Bilder in den Museen von Prag und Amsterdam (2). Das kleinere in Amsterdam ist diesem grösseren Bilde ganz ähnlich. Die anderen Bilder sind mit einem Monogramm aus V. M. L. zusammengesetzt bezeichnet (s. meine Meisterwerke des Rijks-Museums). Dieses Bild war echt V. MALO 1647 signirt: 635 Mk. — Nr. 63. Betender Einsiedler. Schien mir ein sicheres Werk von Jac. van Spreeuwen zu sein: 68 M. (billig). — Nr. 64. Van der Neer (?) Mondschein: 210 Mk. — Nr. 65. Ein hübsches, lebensgrosses, sehr gut gemaltes Kinderpaar, kein Netscher, aber famoses Bild: 295 Mk. — Nr. 66. Schlechte Feuersbrunst von van der

Poel: 30 Mk.!! — Nr. 68. Unbekanntes, aber sehr schönes Porträt; ob es wirklich Spanisch ist — das ist eine andere Frage! 250 Mk. — Nr. 69. Kein Potter, aber leidlicher Klomp: 205 Mk. — Nr. 70. Kein Pynacker; Art des T. de Graaf: 100 Mk. — Nr. 71 und 72. Allerliebste kleine, gut erhaltene Ovale von B. Peters: 400 Mk. — Nr. 78. Nach Rubens, schlecht: 225 Mk. — Nr. 79. Englische, alte Ruisdael-Fälschung: 700 Mk. — Nr. 84. Marine von A. Storck: 200 Mk. — Nr. 88. Gut erhaltenes Bildchen: Stillleben, ganz in der Art des C. Saftleven mit einer einzelnen Figur, ganz wie de Bloot. Fett gemalt; wahrscheinlich ein Rotterdamer Maler, der dieses Bild *J. S.* (in einander) bezeichnete: 105 Mk. — Nr. 89. Echter, aber sehr stark verputzter Jan Steen: eine Wirthin, die einem Gast ein Glas Wein einschenkt, mit einem rauchenden, lächelnden Mann: 600 Mk. — Nr. 90 dagegen sonderbare alte Copie nach Steen: 310 Mk. — Was Nr. 91 gewesen ist, kann man nicht mehr sagen. Die Bezeichnung von Saftleven scheint mir falsch: 150 Mk. — Nr. 92 und 93. Copieen nach Teniers: 290 und 460 Mk. — Nr. 97. Besonders feiner Lucas von Uden, der so geistvolle, anziehende, zu wenig geschätzte Landschafter. Nur 300 Mk. — Nr. 98. P. de Leeuw oder Dirck van Bergen: 165 Mk. — Nr. 99. Guter Vertangen, Diana: 65 Mk. — Nr. 112. Heidnische Opferscene (eher unbekannte biblische Darstellung) bezeichnet P. Wiecherts. Ganz in der Art des de Wet. Bezeichnung nicht sehr deutlich, aber etwas anders konnte ich nicht daraus lesen: 74 Mk. — Nr. 115. Guter Alchimist von Th. Wyck, bezeichnet: 100 Mk. — Nr. 116. 1640 datirt und bezeichnet. Fischstück von Alexander Adriaenssen: 55 Mk. — Nr. 121. Kein Brueghel, eher Abr. Govaerts: 810 Mk. — Nr. 122. Kein Bol, wohl ein deutsches Bild aus dem vorigen Jahrhundert, sehr tüchtige Arbeit: 1650 Mk. — Nr. 125. Schlechter Mondschein von Anth. van Borssom. Pastos gemalt: 50 Mk. — Nr. 128. Guter Paul Bril, Savery-artig, fein ausgeführt, gut erhalten: 100 Mk. — Nr. 130. Canaletto: 1825 Mk. — Nr. 131. Riesiger, schwarzer und verputzter Brakenburgh (1½ Meter breit!): 1100 Mk. — Nr. 133. Weder Prinzessin noch J. G. Cuyp: 410 Mk. — Nr. 134. Gelehrter von J. de Cordua, (bez.) gutes Exemplar: 60 Mk. — Nr. 135. Ein Parkthor, mit Reitern und einer interessanten Karosse, dem Cuyp zugeschrieben, aber eher Dirk Stoop; auch etwas an G. Camphuysen erinnernd: 80 Mk. — Nr. 137. Anziehendes Bild Dou genannt und so bezeichnet und 1640 datirt. Feiner, kühler, grauer Ton, schön gemalte Details, Zinngeschirr in der Art des P. van den Bosch, den frühen Dou nahestehend, aber doch eher Slingelandt. Signatur verdächtig. Sehr schönes Bild: 2500 Mk. — Nr. 138. Echter, aber schlechter, unangenehmer Everdingen: 325 Mk. — Nr. 147. Hobbema-Fälschung: 520 Mk. — Nr. 150. Trunkener Silen, echter Jacob Jordaens: 185 Mk.! — Nr. 156. Interieur mit lachender Gesellschaft am Tisch, rechts durch eine Nische Blick in eine echt de Koninck'sche Landschaft. Auch echt bezeichnet: P. Koninck 1657. Ein ähnliches Bild im Schweriner Museum: 350 Mk. — Nr. 157. Gutes Stillleben von Laurens Craen: 95 Mk.! — Nr. 159. Verputzter, einst guter Molyn: 300 Mk. — Nr. 160. Feiner, guter Murant: 135 Mk.!! — Nr. 161. Bezeichneter und

sehr effectvoller Hendrick de Meyer, leider ein wenig scharf geputzt, schöner Himmel: 275 Mk. — Nr. 164. Schweineschlachten. Dieses feine Bildchen, leider etwas geputzt, dem Is. van Ostade zugeschrieben, war wohl eins der seltenen Interieurs von Willem Kalff: 210 Mk. — Nr. 167. Copie nach dem Rabbinerkopf des Rembrandt bei Herrn Porgès in Paris: 480 Mk. — Was war Nr. 168? Eine Beschneidung, geistreich und flott hingestrichen. Vielleicht von Dietricy? 130 Mk. — Nr. 171. Wohl mit Recht dem J. Steen zugeschriebener Jäger, lebensgross, lachend, mit sehr schönem Hasen und anderem todten Wild. Dass das Stillleben aber auch von Steen sei, möchte ich nicht behaupten, wie famos es auch gemalt ist: 5100 Mk. (Triepel.) — Nr. 172. Die Musikprobe. Dem ter Borch zugeschrieben. Wenn dieses Bild, wie die grossen Kenner behaupten, eine treffliche alte Copie und nicht eine Wiederholung vom Meister selbst sein sollte, könnte es eine Copie vom jungen Netscher sein, wie jene im Museum von Gotha. Ein besseres Exemplar dieses Bildes befindet sich in einer bedeutenden englischen Sammlung (10 000 Mk.!). — Nr. 173 und 174. Dirck Santvoort. Der Judaskuss und die Kreuztragung. Zwei sehr kräftige, fett gemalte, figurenreiche kleine Bildchen, ganz in der Art der frühen Rembrandt's von 1628; manches erinnert hier z. B. an Petri Verleugnung bei Herrn von der Heydt — schön erhalten: 1010 Mk. (Diese kunsthistorisch wichtigen Bilder wurden für Moskau gekauft.) — Nr. 177. Ein Gelehrter vor seinen Büchern, mit der Devise: Door d'onrust leeft men in rust. Trefflicher D. Ryckaert, schön wie ein guter Teniers, klar und durchsichtig: 205 Mk.! — Nr. 182. Kaum Weenix, aber sehr in der Art. Vielleicht ein Valckenburg: 510 Mk.

Diese Auction war wieder ein neuer Beweis, dass Berlin nun einmal nicht der Platz für Auctionen mittelmässiger alter Bilder ist. *A. Bredius.*

Versteigerung von Oelgemälden alter Meister, worunter die Sammlung des Herrn Georg Carl Valentin Schöffer zu Amsterdam (5. November 1895) durch Lepke in Berlin (1017. Versteigerung).

Nur wenige Bilder dieser Versteigerung boten das kunstgeschichtliche Interesse, das ihre Erwähnung an dieser Stelle rechtfertigt.

Nr. 6. Thomas de Keijser zugeschrieben, Männliches Porträt. Sehr tüchtige, vermuthlich deutsche Arbeit um 1610 (260 M.). — Nr. 8. Alt-Italienisch, das Christkind, von zwei Engeln gehalten. Signirt: »Jo. B. 1539« (diese später aufgesetzte Bezeichnung verschwand unter den Händen des Restaurators). Fragment einer grossen Anbetung des Christkindes, wie mir scheint, eine Arbeit des Hans Baldung Grien und zu dem in der Karlsruher Sammlung (Nr. 90) befindlichen Fragment gehörig, das bezeichnet ist: »Jo. Baldung F. 1539«. Das Stück in Karlsruhe misst 62/76 cm, das Berliner 38/49; beide Fragmente ergeben noch nicht das ganze, wunderlich zerstückelte Bild (22 M., Berlin, Privatbesitz). — Nr. 10. Joachim de Patenier, der hl. Hieronymus in weiter Landschaft. Unerfreulich, in der Art der späten Werke des Bles oder des L. Gassel (240 M.). — Roger van der Weyden (?),

das Gesicht Christi im Rund, von vorn gesehen. Der bekannte, öfters vorkommende Typus. Stilistisch ähnelt dieses Exemplar am ehesten demjenigen bei Herrn v. Kaufmann in Berlin, das vielleicht auf H. v. d. Goes zurückgeht (30 M., Berlin, Privatbesitz). — Nr. 16 und 17. Jacob van Es, Stillleben, Gegenstücke.' Langweilig, aber ganz tüchtig, beide voll bezeichnet (230 M.). — Nr. 23 Adriaen van Utrecht, Stillleben mit Fruchtkorb. Breit gemaltes, wirkungsvolles, nur etwas zu blaues Bild (450 M.). — Nr. 32, 34. Balthasar van den Bosch, der Streit — der Frieden. Beide voll bezeichnet und datirt 1709 (305 M.). — Nr. 37. Alt-Niederländisch, Schreibendes Mädchen. Gute Arbeit des Meisters der weiblichen Halbfiguren (900 M.). — Nr. 38. Holländischer Meister, Schlafende Bäuerin. Mit zweifelhaftem und unleserlichem Monogramm. Das kühl gestimmte, feine und eigenartige Gemälde erinnerte mich an die Art des Jan Siberechts (505 M.). — Nr. 39. David Vink-Boons, Dorfkirchweih. Unangenehm, mit aufdringlichen, rothen Farben (600 M.). — Nr. 48, 49. Paulus Moreelse, Hüftbilder eines Mannes und einer Frau. Gegenstücke. Theatralisch aufgefasste, aber sehr gediegen gezeichnete und modellirte Figuren, würdig des Utrechter Meisters (605 M.). — Nr. 50. Joost Cornelisz Drooch-Sloot, Dorfstrasse. Monogrammirt und 1654 datirt (315 M.). — Nr. 70, 71. J. Stork, Landschaften mit Baulichkeiten. Gegenstücke. Voll bezeichnet (355 M.). — Nr. 74. Paulus de Vos, Geflügelbild. Signirt »P de Vos f.« Helles, kraftvolles, namentlich die Bewegungen der Thiere gut auffassendes Werk, dessen grossen Effect nur die schwache Landschaft schädigte (1750 M., Berlin, Privatbesitz). — Nr. 78. Joos van Craesbeeck, Wirthshausscene. Coloristisch besonders gut, mit hässlichen Typen (650 M.). — Nr. 81. Warnart van den Valkert, Venus und Amor. Signirt: »W. V. Valckert pinxit«. In engem Anschluss an Caravaggio überaus tüchtig gezeichnet und durchgeführt. Dabei als Ganzes abstossend hässlich (91 M.). — Nr. 87. Hendrik Averkamp, Flusslandschaft mit Figuren. Zeichnerisch behandelt, voll Charakter und Reiz (520 M., Hamburger Kunsthandel). — Nr. 103. Alt-Deutsch, Anbetung der Könige. Erschien als schlechte Copie nach einem unbekannten Originale des Anton von Worms (40 M.). — Nr. 190. Jan van Goijen, Flusslandschaft. Wohl echt, aber stark restaurirt, mit zweifelhafter Signatur und Datirung 1647 (570 M.). — Nr. 191. Nicolaas Molenaar, Dorflandschaft. Besonders anmuthige Arbeit des Meisters (165 M.). *Friedländer.*

Versteigerung der Galerie Scarpa (14. und 15. November 1895) durch Giulio Sambon in Mailand.

Wie in Deutschland nicht Berlin, sondern Köln, so hat sich in Italien nicht Rom, sondern Mailand als Mittelpunkt der Kunstauctionen herausgebildet. Mailand ist nicht nur die kaufkräftigste Stadt Italiens, sie besitzt auch verschiedene ernste Sammler, ihre öffentlichen Sammlungen betheiligen sich bei den Ankäufen, und sie hat die günstige Lage in der Nähe der Länder, die jetzt der Sitz des eigentlichen Kunsthandels sind. Die neue Saison hat die Auctionsfirma Giulio Sambon, welche die Kunstauctionen fast in ganz Italien

leitet, mit der Versteigerung der Galerie Scarpa aus Motta di Livenza unfern Treviso begonnen. Der Erfolg war ein ungewöhnlich günstiger, die Betheiligung eine rege und die Entwicklung der Versteigerung am zweiten Tage eine sehr lebendige, ja fast dramatische.

Die Galerie Scarpa ist eine verhältnissmässig alte Sammlung; Antonio Scarpa, ein bekannter Arzt seiner Zeit, hat sie vor etwa hundert Jahren zusammengebracht. Seit etwa zehn Jahren bemühte sich die Familie, die Sammlung als Ganzes zu verkaufen; sie wurde zuerst den grossen Galerien des Auslandes zu einer sehr hohen Summe angeboten, aber vergeblich. Meines Wissens ist kein ernstliches Gebot darauf gemacht worden, obgleich die Forderung in den letzten Jahren sehr heruntergesetzt wurde. Schliesslich entschloss sich die Familie zum Verkauf einzelner Bilder. Vor etwa zwei Jahren erwarb der junge Baron Franchetti in Venedig den grossen hl. Sebastian von Mantegna, ein spätes, gut erhaltenes, aber nicht sehr erfreuliches Bild des Meisters; jedenfalls das Hauptwerk der Sammlung. Es wurde mit 40,000 Lire bezahlt. Eines der übrigen Bilder zu einem namhaften Preis zu verkaufen, gelang der Familie nicht; selbst zu 100,000 Lire für die ganze Sammlung fand sie keinen Käufer, so dass ihr schliesslich nur die Versteigerung übrig blieb. Mit dem Erfolg derselben kann sie wahrlich zufrieden sein, da die Versteigerung fast 300,000 Lire it. erzielte.

Das berühmteste Bild der Galerie war das männliche Bildniss unter Raphael's Namen, das zuerst durch Cavalcaselle als ein Werk des Sebastiano del Piombo bestimmt worden ist. Der Name Antonio Tebaldeo, den der Dargestellte in der Galerie trug, war ebenso willkürlich wie die neuere Benennung als Porträt Raphael's, die Morelli seinen Gläubigen zudictirt hat. Anordnung und Haltung sind nicht glücklich; auffallenderweise ist Sebastiano hier aber auch in der Färbung, soweit die sehr starke Uebermalung ein Urtheil zulässt, einförmig grau und schwer; nur die echt Giorgione-artige Landschaft, der Landschaft auf der Dorothea in der Berliner Galerie ganz verwandt, ist selbst in dem übermalten Zustande noch von grossem Reiz. Das Bild hatte vor der Auction keinen Liebhaber gefunden, weil jeder sich scheute, die »Katze im Sack« zu kaufen. Was wird herauskommen, wenn man die Uebermalungen abnimmt? Auf der Versteigerung fanden sich aber doch verschiedene Sammler, welche das Risico nicht scheuten, eventuell für eine schöne Bilderleiche 100,000 Francs oder mehr auszugeben. In dem Wettrennen um das Bild nahm eine »Comtesse de Chévigny« (eine Familie, die bisher nur aus Du Maurier's »Trilby« bekannt war) die Tête und schlug ihre Concurrenten, Dr. J. P. Richter und den Mailänder Sammler, Benigno Crespi, um eine Kopflänge: das Bild wurde ihr um 135,000 Lire zugeschlagen. Es kostet also einschliesslich der Auctionsgebühr und des Ausfuhrzolles ca. 143,500 Lire. Die Besitzer, die im vorigen Jahre noch bereit waren, das Bild um 25,000, nach andern Angaben sogar um 20,000 Lire herzugeben, werden froh sein, dass sich damals kein Käufer dafür fand. Nach der Auction war Mailand nicht wenig darüber erregt, was nun aus dem Bilde werden würde. Wird es das »gräfliche Schloss« schmücken oder war die Gräfin nur das liebenswürdige Organ des Budapester Museums, wie man in Mailand

annahm? Wünschen wir ihr, dass die Restauration unter der modernen Hülle das gut erhaltene Original des Fra Sebastiano zu Tage fördern möge!

Neben diesem auch durch seinen Umfang hervorragenden Bildniss boten die übrigen Bilder nur ein geringeres Interesse. Namen wie Giorgione, Tizian, Paolo Veronese, Moretto, Dosso, Garofalo, Parmigianino u. a. waren geringen Copien oder Nachahmungen gegeben. Unter der Bezeichnung Cesare da Sesto ging ein gutes frühes Werk des Sodoma, das Rundbild einer hl. Familie, das der Bürgermeister von Vercelli, Borgogna, der eine Galerie für die Vaterstadt des Künstlers aus eigenen Mitteln zusammenzubringen sucht, um 11,000 Lire erwarb. Ein paar Einzelfiguren von Gaudenzio Ferrari, der hl. Andreas und der Auferstehende Christus, wurden beide für London um je ca. 6000 Lire erworben; ersterer von Dr. Richter, letzterer von P. und D. Colnaghi, hoffentlich nicht für die National Gallery, wie behauptet wurde. Ein besonders anziehendes frühes kleines Werk des Moretto, eine hl. Familie in der Landschaft (dem Paris Bordone zugeschrieben, dem es nahesteht), kaufte Professor Schäffer von Wien um 9000 Lire für Fürst Liechtenstein (nicht für die Hofmuseen, wie man in Mailand annahm). Eine Auferweckung des Lazarus von L. Mazzolino erwarb B. Crespi in Mailand um 1500 Lire. Eine ansprechende Madonna des Jacopo de Boateri, seinem Lehrer Francia zugeschrieben, erzielte 2100 Lire, eine allegorische Frauengestalt von Bernardo Strozzi 6000 Lire; das Concert unter Giorgione's Namen (von Cariani? vollständig übermalt) 2200 Lire; eine Madonna von Carlo Maratta 2000 Lire u. s. f.

Da ich oben das Museum von Budapest erwähnte, möchte ich hier gelegentlich darauf aufmerksam machen, dass sich die ungarische Regierung angelegen sein lässt, zur würdigen Inscenirung der Kunstsammlungen von Pest für die Säcularfeier des kommenden Jahres sehr ansehnliche Erwerbungen für dieselben zu machen. Im Auftrage der Regierung hat der Director Pulszky seit etwa Jahresfrist allein in Italien Erwerbungen in der Höhe von etwa 800,000 Lire oder mehr gemacht; nicht nur an Gemälden, sondern auch an Bildwerken und kunstgewerblichen Gegenständen jeder Art. *B.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Zur Textkritik des Anonimo Gaddiano. Dr. Kämmerer führt in seiner Besprechung meiner Ausgabe des genannten Codex (s. Repertorium XVII, 146) eine Stelle daraus an, die ich nicht wiedergegeben habe, weil sie sich nicht im Contexte der Biographien, sondern davon abgetrennt auf einem der allerletzten Blätter des Manuscripts findet, die sein Compilator mit Schreibeproben sowie abgerissenen Bruchstücken zum Texte der Biographien angefüllt hat. So trägt auch Fol. 124 recto, eben dasjenige, worauf der fragliche Satz steht, oben einige Zeilen der Notiz über Andrea del Castagno, von Fol. 79 r., und links unten quer geschrieben den Anfang der Notiz über Paolo Uccello von Fol. 80 r., darunter aber, ebenfalls quer geschrieben, die von Frey mit etlichen Lesefehlern so wiedergegebene Phrase: »mettere vi m° Dom^co^ daninegia come dua mandreino«, welche Kämmerer richtig in: »mettere vi maestro Domenico da Vinegia come dice Messer Andreino« auflöst, bis auf das eine Versehen, dass das von Frey vor dem Namen »andreino« copirte »m« nicht in »Messer« aufzulösen, sondern als »in« zu lesen ist. Hievon habe ich mich unlängst bei nochmaliger Prüfung der in Rede stehenden Stelle überzeugt, aber zugleich auch constatiren können, dass sie nicht von der Hand herrührt, die das ganze Manuscript compilirte, sondern die Schrift jener späteren Randbemerkungen zu demselben zeigt, die sich auf die Benutzung des Originals des Libro d'Antonio Billi beziehen (cfr. S. 22 in meiner Ausgabe des Gaddiano). Hienach ergibt sich nun aber auch für unseren Satz ein ganz klarer Sinn. Dessen Schreiber wollte damit (für seine endgültige Redaction der Handschrift des Gaddiano, die er vielleicht zu veröffentlichen vorhatte) andeuten, dass nach der Notiz über Uccello jene über Domenico Veneziano einzuschalten käme, und zwar dasjenige, was der Gaddiano in der Biographie Andrea del Castagno's über ihn vorbringt (come dice in Adreino). Dass somit von einem Messer Andreino als neuem Gewährsmann des Anonymus, wie Kämmerer annehmen möchte, nicht weiter die Rede sein könne, scheint mir hiedurch erwiesen. *C. v. F.*

Der Architekt Antonio Labacco oder d'Abacco, über den Vasari gar wenig berichtet, ist uns neuerdings durch die archivalischen Funde

A. Bertolotti's etwas näher gerückt worden. Nun hat Cesare Faccio in einem Schriftchen alles zusammengefasst, was die erwähnten Quellen bieten und darin die — so viel wir wissen — erste Biographie des Künstlers geliefert (Di Antonio Labacco architetto vercellese nel secolo XV e del suo libro delle antichità di Roma. Vercelli 1894). Er war nicht Römer, wie man bisher annahm, sondern in Vercelli um 1495 geboren, aber in jüngeren Jahren, etwa 1507 nach Rom gekommen, und hatte bei Antonio da Sangallo d. jüng. als Schüler Aufnahme gefunden. Unter seiner Leitung war er seit 1526 an der Ausführung der Festungswerke von Parma und Piacenza betheiligt. 1528 heirathete er in Rom eine arme Trastevererin (in zweiter Ehe führte er 1553 Francesca De Tesio heim, die ihm drei Häuser als Mitgift beibrachte). Dann hören wir erst 1550 wieder von ihm, wo er im Verein mit Bart. Baronino (einem andern auch aus Piemont in Rom eingewanderten Architekten, dem wir als einem der ausführenden Meister an der Villa di Papa Guilio II. begegnen) die Arbeiten für das Conclave Julius III. ausführt, wie er auch wieder im Jahre 1559 neben drei andern Meistern, darunter Vignola, an denjenigen für das Conclave Pius IV. betheiligt erscheint. Dann ist uns noch sichere Kunde erhalten über Arbeiten, die er vor 1567 für die Kirche und das Baptisterium des Laterans im Betrage von 500 Scudi herstellt. Ausserdem schreiben ihm fast alle alten Guiden von Rom, allen voran Titi, das vornehme Portal des Pal. Sciarra-Colonna zu (wofür indess auch Vignola als Autor genannt wird), und Vasari nennt ihn als Verfertiger des Modells für S. Peter nach dem Plane seines Meisters Sangallo. Wenig genug der Arbeiten, um ein Leben, das über siebzig Jahre gedauert, auszufüllen, — aber wie viele seiner Werke mögen sich nicht unter den Kirchen und Palästen, deren Schöpfer wir nicht kennen, verbergen? — Heute ist uns Labacco's Namen vorzugsweise als der des Verfassers einer Reihe von Restitutionen antik-römischer Bauten geläufig, die er durch seinen Sohn Mario stechen liess und in eigenem Verlage herausgab. Sein Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma erschien in erster Auflage schon 1552 (s. Archivio stor. dell' arte I, 143), in zweiter 1559 und wurde 1576 in Venedig nachgedruckt. Vasari (V, 467) erwähnt noch einer zweiten Publication unseres Künstlers, einer Nachbildung nämlich des Modells und Grundplanes Antonio's da Sangallo für Sanct Peter in Kupferstich. Allein da hievon keine andere gleichzeitige oder spätere Nachricht berichtet, auch bisher kein Exemplar davon zum Vorschein gekommen ist, haben wir es wohl mit einem Irrthum des Aretiner Biographen zu thun. *C. v. F.*

Eine Reihe Reliefs von Benedetto Briosco, die bisher als Werke seines Meissels nicht bekannt waren, nimmt neuerdings Diego Sant' Ambrogio für den Meister in Anspruch (Undici nuovi bassorilievi della Certosa di Pavia ascrivibili allo scultore Ben. Briosco, in der Lega Lombarda vom 20.—22. Juli 1895). Es sind elf Tafeln (von 50 auf 35 Centimeter Grösse) die sich als Fries an der Innenseite des 1575 von Mart. Bassi nach dem Entwurf Galeazzo

Alessi's ausgeführten Chorlettners der Certosa von Pavia über der Mittelthüre desselben hinziehen. Sie stellen, an die mittlere, eine von zwei Engeln angebetete Pietà darstellende Tafel sich rechts und links anreihend, Engel mit den Leidenswerkzeugen und zwar so dar, dass der mittlere Engel jeder Tafel das betreffende Symbol trägt, während zwei andere, anbetend oder klagend ihn begleiten. Die gleiche Scenenreihe nun besitzen wir an dem 1501—1507 von Briosco ausgeführten Hauptportal der Certosa in den von Rankenwerk umschlossenen Medaillons des Frieses im Gebälke über der Thüre, während eine ganz ähnliche Darstellung der Pietà an der Unterfläche des Thürsturzes gemeisselt erscheint. Und zwar lässt sowohl die fast an Identität streifende Aehnlichkeit der Composition in den einzelnen Scenen beider Reihen, als auch die Gleichheit der stilistischen und technischen Behandlung kaum einen Zweifel an der Attribution des Lettnerreliefs an Briosco, den beglaubigten Bildner jener am Friese des Hauptportals zu. — Der einzige wesentliche Unterschied beider Reihen besteht darin, dass, während die Rundmedaillons der letzteren — wie schon oben erwähnt — von reichem Arabeskenschmuck umschlossen erscheinen, die achteckigen Tafeln der ersteren — jener am Chorlettner — eines solchen gänzlich entbehren, indem die Scenen hier blos von einfachen Rahmenprofilen eingeschlossen sind. — Was nun die ursprüngliche Bestimmung unserer Reliefs betrifft, so kann ja darüber, dass sie nicht für ihre heutige Stelle gemeisselt waren, kein Zweifel obwalten, da der Lettner, wie bemerkt, dreiviertel Jahrhundert später entstand, und sie in denselben blos als gerade aus früheren Epochen der Bauthätigkeit an der Certosa zur Verfügung stehende Sculpturreste, die man wegen ihres künstlerischen Werthes nicht missen mochte, eingefügt wurden, — ähnlich wie sich über der bereits der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörigen Fassadenoberwand auch an sechzehn Reliefs verstreut finden, die ihrem Stil nach offenbar dem Anfang des Jahrhunderts, und wahrscheinlich später auseinandergenommenen Schmuckwerken des Innern, wie Altären, Tabernakeln angehören, und an ihrer jetzigen Stelle weniger als Ornament, als blos um sie vor Verschleppung und Zerstörung zu bewahren, Aufnahme fanden. Sant' Ambrogio vermuthet nun, die in Rede stehende Reliefreihe sei ursprünglich für das Hauptportal bestimmt gewesen, hätte sich aber, als es unter den Händen seines Schöpfers auf Betreiben der Auftraggeber, die daran, wie an der ganzen Fassade, alle Pracht damaliger Kunst verkörpert zu sehen wünschten, die prunkvolle Ausbildung erfuhr, die wir noch heute bewundern, als zu einfach erwiesen, und wäre gegen ihre heute am bewussten Orte befindlichen Repliken, denen der Künstler den bekannten reichen Rahmen gab, ausgewechselt worden, indem man sie, da ihr künstlerischer Werth gewiss schon damals anerkannt wurde, vor der Hand beiseite legte, um sie bei sich bietender Gelegenheit anderswo zu verwenden *C. v. F.*

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.**

(Vom 1. September 1894 bis 31. Mai 1895.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Abel, Archit. Loth. Der gute Geschmack. Aesthetische Essays. gr. 8⁰, VII, 368 S., mit 129 Abbildungen. Wien, A. Hartleben. M. 8. —.

Adeline, J. L'Art du trompe-l'œil et l'Art provincial; par J. A. In-16⁰, 60 p. et frontispice gravé à l'eau-forte. Rouen, imprimerie Cagniard.

Alaux, Daniel. Notions de perspective, par D. A., élève de l'Ecole nationale des beaux-arts de Paris. In-16⁰, 16 p. avec fig. Bordeaux, imprimerie Delmas.

Albrecht, Herm. Winckelmann contra Rembrandt als Erzieher oder unsere künstlerische Selbsterziehung. gr. 8⁰, 71 S. Anklam, H. Wolter.

Ayres de Albuquerque Gama. Elementos de desenho linear. 4a ed., melhorada. In-18⁰ jésus, 92 p. con fig. Le Havre, impr. du Commerce. Paris, libr. Mellier 1894.

Back, Dir. H. Der gewerblich-technische Unterricht in Lehranstalten der nordamerikanischen Union, dargestellt nach seinen Wahrnehmungen auf der von ihm, im Auftrage des Hrn. Ministers f. Handel und Gewerbe, zur Chicagoer Weltausstellung unternommenen Reise gr. 8⁰, III, 94 S. Frankfurt a. M., M. Diesterweg. M. 2. —.

Barlet et Lejay. Synthèse de l'esthétique. La peinture. In-8⁰, 75 p. Tours, imprim. Arrault et Co. Paris, libr. Chamuel.

Becchetti, Prof. Em. Studio teorico delle ombre e del chiaroscuro: applicazioni al disegno geometrico ed alla prospettiva. Testo. Milano, stab. tip. G. Civelli, 1894. 4⁰, 108 p. con ritratto.

Berger, Ernst, Maler. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Van Eyck's Tempera. I. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 8, S. 208.)

— Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Erläuterungen zu den Versuchen zur Rekonstruktion der Maltechnik des Alterthums. (Fortsetzung und Schluss.) 2. Folge. Lex.-8⁰, 74 S., mit 18 Abbild. u. 1 farb. Taf. München, G. D. W. Callwey. M. 2. —.

Bie, Osc. Zwischen den Künsten. Beiträge zur modernen Aesthetik. [Aus: „Neue deutsche Rundschau".] Lex.-8⁰, 108 S. Berlin, S. Fischer, Verl. M. 2. —.

Black, A. First Principles of Building: Being a Practical Handbook for Technical Students. Illustr. Cr. 8⁰, 328 p. Biggs. 3/6.

Blanc, Charles. Grammaire des arts du dessin. Architecture, Sculpture, Peinture; par C. B., de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts. Nouvelle édition. Grand in-8⁰, 695 p. avec 300 grav. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Laurens. 1894.

Blockx, Jacques. A Compendium of Painting (Compendium à l'Usage des Artistes, Peintres et des Amateurs de Tableaux.) Trans. from the 2nd French ed. by Hume Gordon. 12mo, 142 p. Young. 3/.

Bode, Wilhelm. Anforderungen an die Ausstattung einer illustrierten Kunstzeitschrift. (Pan, 1895, April—Mai.)

Bouvier's, M. P. L., Handbuch der Oelmalerei für Künstler und Kunstfreunde. 7. Aufl. Nach der 6. Aufl. gänzlich neu bearb. v. Prof. a. D. Ad. Ehrhardt. Nebst e. Anh. über Konservierung, Regeneration und Restauration alter Gemälde. gr. 8⁰, XVII, 419 S. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn. M. 2. —.

B(ucher), B. Ueber Stilentwicklung. (Blätter für Kunstgewerbe, 1894, 6.)

Buchrucker, Bruno. Die Ueberschätzung der Kunst. Vortrag. gr. 8⁰, 20 S. Elberfeld, Verl. des evangel. Jünglingsvereinshauses. M. —. 25.

Burn, R. S. Ornamental Drawing and Architectural Design as Applied to Industrial and Decorative Design. New ed. 8⁰, 174 p. Ward, Lock and Bowden. 2/6.

Carstanjen, Fr. Die neue Aesthetik. (Der Kunstwart, 1895, 1. Febr.-Heft.)

Catalogue des photographies adoptées pour l'enseignement de l'histoire de l'art dans les lycées, collèges et établissements d'instruction. Copie du Catalogue officiel du ministère de l'instruction publique. In-8⁰, 32 p. Chartres, imprim. Durand. Paris, chez Giraudon, 1894.

Cavaceppi, Anita. Il bello e l'educazione estetica. Ascoli Piceno, tip. Egidio Egidi, 1894. 4⁰, p. 31.

Dadd, S. T. and **Montefiore,** E. B. S. Animal Painting for Beginners. 4⁰. Blackie. 3/.

Day, L. F. The Application of Ornament. 3rd. ed., further Revised. With 48 Plates and Illusts. in the Text. Cr. 8⁰, 76 p. Batsford. 3/6.

Duncan, E. Marine Painting. 4⁰. Blackie. 4/.

Ehrhardt, Prof. a. D. Ad. Die Kunst der Malerei. Eine Anleitung zur Ausbildung für die Kunst. Nebst e. Anh. zur Nachhülfe bei dem Studium der Perspective, Anatomie und der Proportionen. Mit 53 Taf. u. Text-Illustr. in Holzschn. 2. (Titel-)Aufl. gr. 8⁰, XX, 295 S. Braunschweig (1885), C. A. Schwetschke & Sohn. M. 10. —.

Ferguson, F. O. Architectural Perspective: The Whole Course and Operations of the Draughtsman in Drawing a Large House in Linear Perspective. 2nd ed., Revised, with Additional Illusts. 8⁰, Crosby Lockwood and Son. 3/6.

Foster, V. Landscape Painting for Beginners. 4to. Blackie. 1st Stage, 2/6; 2nd Stage, 3/.

— Simple Lessons in Water Colour. Marine. 4to. Blackie. 3/.

Frimmel, Dr. Thdr. v. Handbuch der Gemäldekunde. 12⁰, VI, 228 S., mit 28 Abbild. Leipzig, J. J. Weber. Geb. M. 3. 50.

Gille, Philippe. Causeries sur l'art et les artistes. In-18 jésus, 364 p. Paris, imprim. Chaix; lib. C. Lévy; Lib. nouvelle. 1894. f. 3. 50.

Giner de los Ríos, H. Manual de estética y teoría del arte é historia abreviada de las artes principales, por H. G. de la R., catedrático de segunda enseñanza; con 168 grabados intercalados en el texto. Madrid. Est. Tip. „Sucesores de Rivadeneyra". S. a. (1894.) En-4⁰, XII, 196 págs. Encartonado. Libr. de Murillo. 3. 50 y 4.

Goldfriedrich, Dr. Joh. Kants Aesthetik. Geschichte. Kritisch-erläuternde Darstellung. Einheit von Form u. Gehalt. Philosophischer Erkenntniswert. gr. 8⁰, VII, 227 S. Leipzig, G. Strübig. M. 5. —.

Graberg, F. Kunstübung und Natursinn. (Der Kunstwart, 1894, 21.)

Grass, Alfr. Ueber Kunstsinn. [Aus: „Baltische Monatschrift".] gr. 8⁰, 22 S. Jurjew, J. G. Krüger in Komm. M. —. 60.

Guadet, J. Cours de théorie d'architecture à l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts. Leçon d'ouverture, le 28 novembre 1894, par J. G., professeur. In-8⁰, 23 p. Paris, imprim. Dumoulin et Cie.; libr. Delarue. 1895.

Guggenheim, Cav. Michelangiolo. Arte e ricchezza nazionale. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 4, S. 26.)

Hermann, Conrad. Zur Mathematik des Schönen. (Die Gegenwart, 47. Bd., Nr. 7.)

Kekule, St. Ueber die Bedeutung der Heraldik, Sphragistik und Genealogie und ihre Beziehungen zu anderen Wissenschaften und Künsten. Vortrag. gr. 8⁰, 23 S. Berlin, J. A. Stargardt. M. —. 80.

Kleinenberg, O. Das System der Künste. Eine ästhetische Studie. (Philosophische Monatshefte, Bd. 30, 9.—10. Heft.)

Kolbenheyer, Architekt Prof. G. Die Vogelperspektive. Eine prakt. Methode zum Konstruiren perspektiv. Bilder. (Nach e. 1892 erschienenen ungar. Schrift des Verf.) Hoch 4⁰, V, 34 S., mit 37 Fig. Berlin, E. Wasmuth. M. 1. 60.

Kühnemann, Privatdoz. Dr. Eug. Kants und Schillers Begründung der Aesthetik. gr. 8⁰. IX, 185 S. München, C. H. Beck. M. 4. 50.

Lange, Prof. Dr. Konrad. Die gegenwärtigen Aufgaben der Aesthetik. (Die Aula, I. Jahrg., Nr. 1.)

— Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Antrittsvorlesung. gr. 8⁰, 34 S. Leipzig, Veit & Co. M. —. 80.

Levin, A. Das Elfenbein und die Technik der Elfenbeinschnitzerei. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschrift f. Innendecor. 1894, Aug.)

Loftie, W. J. Lessons in the Art of Illuminating. 4⁰. Blackie. 4/.

Macht, Hans. Ueber Zeichenfertigkeit und ihre Anwendung in der Praxis. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, S. 209, 260, 276.)

Maison, Prof. Bildh. Rud. Anleitung zur Bildhauerei für den kunstliebenden Laien. 12⁰, VI, 119 S. mit 63 Abbild. Leipzig, J. J. Weber, Geb. M. 3. —.

Mauxion, Marcel. De voluptate aesthetica generalia (thèse), quaedam proponuntur M. M., professeur de philosophie. In-8⁰, 61 p. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, lib. Hachette et Cie., 1894.

Meade, Eric. Pen Pictures and How to Draw Them. A Practical Handbook on the Various Methods of Illustrating in Black and White for Process Engraving. With numerous Designs, Diagrams and Sketches. Cr. 8⁰, pp. 100. L. U. Gill. 2/6.

Melani, Prof. Alfredo. Arte e Ricchezza. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 24, S. 185.)

Meyer, F. S. Handbok i ornamentik för tekniska skolor, mönsterritare, arkitekter, fabrikanter och konsthandtverkare samt sjelfstudium. Öfvers. och bearb. af V. Adler. 8⁰, 614 sid. Sthlm., Gust. Chelius. Kr. 10. —.

Mitchell, C. F. and G. A. Building Construction: Advanced and Honours Courses. Compiled to Assist Students Preparing for the May Examinations of the Science and Art Department, the Royal Institute of British Architects, the Surveyors' Institution, the City Guilds, Civil Service, and other Examinations. Cr. 8vo, pp. 500. Batsford. 5/6.

Morini, Dott. Vinc. Prelezione al corso di anatomia nel r. istituto di belle arti di Roma, pronunciata il 13 novembre 1894. Roma, tip. Sallustiana, 1895. 8⁰, 14 p.

Moser, Hans. Das Schönheits-Ideal in der Malerei. Mit 46 Illustr. 2. Aufl. 8⁰, IV, 159 S. Leipzig, F. Radestock. Geb. M. 6. —.

Müllner, Prof. Dr. Laurenz. Literatur- und kunstkritische Studien. Beiträge zur Aesthetik der Dichtkunst und Malerei. gr. 8⁰, 280 S. Wien, W. Braumüller. M. 4. —.

Muñoz Morillejo, J. Tratado de perspectiva con aplicación á las bellas artes y artes industriales, por J. M. M. Madrid. Escuela tipográfica del Hospicio. 1895. En-4⁰, 218 págs. Atlas de 58 láminas. En-f⁰, encartonado. Libr. de Suárez. 20 y 22.

Parada y Santin, José. Anatomía pictórica; Ensayo de antropología artística, por J. P. y S., precedido de un préambulo del Excmo. é Illmo. Sr. Doctor D. Julian Calleja. Madrid. Impr. y libr. de la Viuda de Hernando. 1894. En-4⁰ menor, XVI, 383 págs. 9 y 10.

Pennell, Joseph. Pen Drawings and Pen Draughtsmen, their Work and their Methods; A Study of the Art To-day. With Technical Suggestions. 2nd ed. 4to. Macmillan. 42/.

Pilo, Mario. La psychologie du beau et de l'art; par M. P., professeur au lycée Tiziano de Bellune. Traduit de l'italien par Auguste Dietrich. In-18 jésus, 184 p. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, lib. Alcan. f. 2. 50. [Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

Raupp, Prof. K. Katechismus der Malerei. 2. Aufl. 12⁰, XIV, 157 S. mit 50 Abbild. und 4 Tafeln. Leipzig, J. J. Weber. Geb. M. 3. —.

Rée, P. J. Kunstgeschichte und Kunsthandwerk. (Wieck's Gew.-Ztg., 1894, 44.)

Riegel, Herm. Die bildenden Künste. Kurzgefasste allgemeine Kunstlehre in ästhet., künstler., kunstgeschichtl. und techn. Hinsicht. 4. Aufl. gr. 8⁰, XI, 452 S. mit 77 Abbild. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 8. —; geb. M. 10. —.

Ritscher, Jul. Anleitung zur Pastellmalerei. Neu bearb. von A. v. Broecker. 3. Aufl. 8⁰, 70 S. Dresden. (Leipzig, G. Wolf.) M. 1. —.

Robert, Karl. Les éléments de la perspective du paysagiste. In-16⁰, 90 p. avec figures. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Laurens. 1895. [Petite Bibliothèque de l'enseignement pratique des beaux-arts.]

Savi, Sac. Venanzio. Sull' arte: note e ricordi. Venezia, tip. già Cordella, 1895. 8⁰, 66 p. [Pubblicati da Leonardo Zannier per le nozze di Giuseppe De Wallis con Amalia Mocenigo.]

Schmid, Kunstmaler Bildhauer Hans Sebast. Kunst-Stil-Unterscheidung. Aufschluss über Architektur, Ornament, Einrichtung, Bildhauerei, Kunstgewerbe, Schrift etc. Für Laien, Kunstanfänger u. Gewerbsleute kurz u. leichtfasslich dargestellt. gr. 8⁰, 56 S. mit 141 Illustr. München, H. Lukaschik. M. 1. 20.

Schmid, M. Kunstlehre und Zeichenunterricht. (Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer, 1894, 23.)

Seidlitz, W. v. Aesthetische Zeitfragen. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1895, Nr. 84.)

Sturm, Paul. The Art of Modelling in Clay and other Pliable Materials, as a Branch of Manual Training: Being a Guide to the Author's Progressive Series of Designs. With an Appendix on the Taking of Impressions and Casts. Cr. 8⁰, sd., 40 p. O. Newmann and Co. 1/.

Taine, H. Philosophie de l'art. 7ᵉ édition. 2 vol. In-16⁰. T. Iᵉʳ, II, 334 p.; t. 2, 419 p. Corbeil, imprim. Crété. Paris, librairie Hachette et Cie. 1895. f. 3. 50, le vol. [Bibliothèque variée.]

Toro y Quartiellers, Cayetano. La luz y la pintura, por D. Cayetano Toro y Quartiellers, doctor en medicina y cirurgia y presidente de la Academia provincial de Bellas-Artes de Cádiz. Tip. Gaditana de F. Rodriguez Silva, 1894. En folio menor, XI, 240 págs. y 123 láms. Tela. Madrid. Libr. de Fé. 50 pesetas en Madrid y 52 en provincias.

Unterricht, Der kunstgeschichtliche, am Gymnasium. (Neues Korrespondenz-Blatt für die Gelehrten- u. Realschulen Württembergs. Hrsg. v. H. Bender u. O. Jaeger, 2. Jahrg., Heft 1.)

Kunstgeschichte.

Almagro y Cárdenas, Antonio. Discurso leído en la universidad literaria de Sevilla, en la solemne inauguración del curso académico de 1894 á 1895, por el Dr. D. A. Almagro y Cárdenas, catedrático de lengua árabe. Sevilla, Imprenta de González, 1894. En-4⁰, mayor, 41 p. [Tema: La cultura arábigo-sevillana en sus manifestaciones literaria, científica y artística.]

Bell, Mrs. Arthur. An Elementary History of Art: Architecture, Sculpture, Painting. 4th ed., Newly Revis. by the Author. 8⁰, 342 p. Low. 10/6.

Bouillet, A. Le Jugement dernier dans l'art aux douze premiers siècles, étude historique et iconographique; par l'abbé A. B., associé correspondant de la Société des antiquaires de France. In-4⁰, 60 p. avec grav. Paris, impr. Mersch, 1894. [Extrait des Notes d'art et d'archéologie.]

Broecker, M. v. Kunstgeschichte im Grundriss dem kunstlieb. Laien zu Studium und Genuss. 2. Aufl. gr. 8⁰, X, 164 S. mit 41 Abbildungen. Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht. M. 2. 60.

Brutails, Jean-Aug. Notes sur l'art religieux du Roussillon; par J. A. B., archiviste de la Gironde. In-8⁰, 186 p. avec grav. et planches. Angers, impr. Burdin et Cie., Paris, libr. Leroux, 1895. [Extrait du Bull. archéol. du Comité des travaux hist. et scient. (année 1893.)]

Bucher, Bruno. Katechismus der Kunstgeschichte. 4. Aufl. 12⁰, X, 323 S. mit 276 Abbild. Leipzig, J. J. Weber. Geb. M. 4. —.

Champeaux, A. de et P. **Gauchery**. Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince. Grand-in-4⁰, 235 p. et 44 planches. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Champion, 1894.

Chmiel, A. Preissatzungen der Altstadt Warschau, 1606—1627. (In poln. Spr.) (Anz. der Akademie der Wissensch. in Krakau, 1895, Jan.)

Chomton. Saint Bernard et le château de Fontaines-lès-Dijon. Étude historique et archéologique par l'abbé Chomton, chanoine honoraire de Dijon, T. 2. In-8⁰, 301 p. avec figures et planches. Dijon, impr. de l'Union typographique, 1894.

Cougny, Gaston. L'art moderne. La Renaissance (Italie, France, Allemagne, Pays-Bas, Espagne). Choix de lectures sur l'histoire de l'art, l'esthétique et l'archéologie, accompagné de notes explicatives, historiques et bibliographiques, conforme aux derniers programmes de l'enseignement secondaire classique et de l'enseignement secondaire moderne; par G. C., licencié en droit, professeur d'histoire de l'art dans les écoles municipales de Paris. In-8⁰, 352 p. avec 75 grav. Mesnil, impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, libr. de la même maison, 1895.

Davari, Stefano. Urkunden und Inventare aus dem Archivio Storico Gonzaga zu Mantua. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XVI, 1895, Th. 2, S. CLXXXVII.)

Diehl, Ch. L'art byzantin dans l'Italie méridionale; par C. D., ancien membre des Écoles françaises de Rome et d'Athènes, professeur à la Faculté des lettres de Nancy. In-8⁰, 269 p. Paris, impr. Moreau et Cie, libr. de l'Art. s. a. [Bibliothèque internationale de l'Art.]

Einhorn, Das, und seine Jagd in der mittelalterlichen Kunst. (D. Kirchenschmuck, 1894, 7.)

Engels, Maler Lehrer Michel. Die Darstellung der Gestalten Gottes des Vaters, der getreuen und der gefallenen Engel in der Malerei. Eine kunsthistor. Studie mit 112 Abbildgn. auf 65 Taf. 4⁰, 118 u. VII S. Luxemburg, V. Bück. M. 10. —.

Fabriczy, C. de. Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nel 1893 nelle principali riviste di storia dell' arte in Germania. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 386.)

Farrar, Frederic W. The Life of Christ as Represented in Art. Illust. 8⁰, XVIII, 507. p. A. and C. Black. 21/.

Förster, Richard. Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 15, 1894, S. 182.)

Font, A. Historia del arte; por A. F., Traducción castellana de Ricardo Asensio. In-8⁰, 190 p. con grabados. Paris, impr. y libr. Garnier hermanos. 1894. [Bibl. selecta para la juventud.]

France, La, artistique et monumentale. Ouvrage publié sous la direction de Henry Havard, avec la collaboration, pour le tome 4, de C. Dehaisnes (cathédrale d'Amiens), L. Gonse (Reims), L. Paté (Autun), G. Bapst (château de Chantilly), G. Duplessis (Villebon), L. de Fourcaud (Bordeaux), H. Havard (Coucy, Pierrefonds, Vincennes), C. Normand (hôtel de Saint-Antonin), G. Guigue (hôtel de ville de Lyon). In-4⁰, 211 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, impr. Larousse; libr. illustrée s. a. fr. 25. —.

— Avec la collaboration pour le t. 6 de MM. L. de Fourcaud (Notre-Dame de Paris), Cunisset-Carnot (Dijon), L. Gonse (Chartres), A. Lassedat (Conservatoire des arts et métiers), L. de Fourcaud (Rouen), G. Lafenestre (Orléan A. Molinier (Carcassonne), L. Palustre (Cher

ceau), A. Dayot (Kermaria-an-Isquit). . gr. 4⁰, 211 p. et grav. Paris, impr. Larousse; Libr. illustrée.

Grandin, Georges. Les primitifs laonnois (1264 à 1574). (Nouvelles archives de l'art français, Série III, T. XI, 1895, S. 62.)

Graul, Rich. Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte. Schulausg. der kunsthistor. Bilderbogen. 3. Aufl. gr. 4⁰, IV, 104 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3. 60.

Grouchy, de. Everhard Jabach, collectionneur parisien (1695); par le vicomte de G. In-8⁰, 80 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1894. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 21, 1894).]

— Inventaire des tapisseries, tableaux, bustes et armes de Louvois (1688). Publié par le vicomte de G. In-8⁰, 14 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, 1895. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (année 1894).]

Guillot, Gaëtan. La Renaissance artistique, sa définition, sa véritable cause. Epoque de ses débuts. (Revue de l'art chrétien, Série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 208.)

Jelić, Dr. Luca. Raccolta di documenti relativi ai monumenti artistici di Spalato et Salona. Fasc. 1. Spalato, tip. A. Zannoni (st. Bulat), 1894. 8⁰, p. 1—36. [Appendice al Bullettino di archeologia e storia dalmata, anno XVII (1894).]

Jostes, Franz. Die Darstellung der Kreuzigung Christi im Heliand. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VIII, 1895, Sp. 57.)

Kraus, Franz Xaver. Zur Kunstgeschichte des Kreuzes. (Allgem. Ztg., Beil., 1895, Nr. 41.)

Künstler-Lexicon, Allgemeines. Leben und Werke der berühmtesten bild. Künstler. 3. Aufl., vorbereitet v. Herm. Alex. Müller, hrsg. v. Hans Wolfg. Singer. 1. Halbbd. gr. 8⁰, 288 S. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt. M. 6. 30. — 2. Halbband gr. 8⁰, IV u. S. 289—491. Ebda. M. 4. 50.

Leesenberg-Hartrotte, A. Les portraits de la reine Marie-Antoinette en Autriche et en Allemagne. (Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1894, S. 188.)

Lehner, v. Zur christlichen Ikonographie. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1895, Nr. 77.)

Malaguzzi Valeri, Fr. Alcuni documenti per la storia dell' arte in Bologna. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894. 4⁰, 29 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte anno VII, fasc. 5.]

— Documenti per la storia dell' arte in Bologna. (Archivio storico dell' arte, Serie seconda, anno I, 1895, S. 124.)

Merlo, Joh. Jakob. Kölnische Künstler in alter u. neuer Zeit. Joh. Jak. Merlo's neu bearb. u. erweiterte Nachrichten v. dem Leben u. den Werken kölnischer Künstler. Hrsg. v. Ed. Firmenich-Richartz unter Mitwirkg. v. Herm. Keussen. Mit zahlreichen bildl. Beilagen. 18.—30. Lfg. XVIII, S. u. Sp. 833—1206 mit 30 Taf. (= Publikationen der Gesellschaft für rhein. Geschichtskunde. IX. 18.—30. (Schluss-) Lfg.) hoch 4⁰. Düsseldorf, L. Schwann. à M. 1. 50, cplt. geb. M. 50. —.

Merz, Dr. Walther. Hans Ulrich Fisch. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Aargaus. Hrsg. v. der mittelschweizer. geographisch-kommerziellen Gesellschaft in Aarau. gr. 8⁰, III, 40 S. mit Abbildgn., 4 Taf. u. 1 Stammtaf. Aarau, E. Wirz. M. 1. 80.

Meyer, Alfred G. Ueber Goethe's Kunstschriften. (Kunstgeschichtl. Gesellschaft. Berlin. Sitzungsbericht V, 1894.)

Michel, Emile. Etudes sur l'histoire de l'art, par E. M., membre de l'Institut. In-16⁰, X, 373 p. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Cie. fr. 6. 50. [Bibliothèque variée.]

Moulard, P. Une famille d'artistes ruraux: les Dienis de Fresnay; par P. M, maire de Sougé-le-Ganelon. In-8⁰, 9 p. Mamers, impr. et libr. Fleury et Dangin, 1895. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (1895, no. 115).]

Müntz, Eugène. La propaganda de la Renaissance en Orient pendant le XVᵉ siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 105.)

— L'érudition artistique en Allemagne, d'après quelques publications récentes. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 33, S. 260; Nr. 34, S. 268.)

— Les Collections d'antiques formées par les Médicis au XVIᵉ siècle. In-4⁰, 88 p. Paris, Impr. nationale; libr. C. Klincksieck, 1895. [Extr. des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. 35, deuxième partie.]

— Les collections des Médicis au XVIᵉ siècle. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 9, S. 72.)

— L'etá aurea dell' arte italiana. Seguito all' Arte italiana nel quattrocento. Dono agli abbonati del Corriere della Sera. Milano, tip. del Corriere della Sera, 1895. 8⁰ fig., 622 p., con venti tavole.

Neumann, Karl. Ueber Kunst in Italien im 12. Jahrhundert. (Neue Heidelberger Jahrbücher, 5. Jahrg., 1. Heft.)

Oppermann, T. Kunst og Liv i det gamle Florens fra Franciscus af Assisi og Giotto til Savonarola og Michelangelo. 112 Sider i 8⁰. (Bang.) Kr. 2. 50.

Pavía y Bermingham, Joaquín. Las catacumbas de Roma. Conferencias pronunciadas, por J. P. y B., arquitecto, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, miembro de la Sociedad francesa de Arqueologia, etc. Sequidas de una noticia acerca de la vida y obras del arqueólogo romano Juan Bautista de Rossi. Edición illustrada con una fototipia. Madrid, Impr. y lit. de los Huérfanos, 1895. En-8⁰, XV, 239 págs. y una lám. Libr. de M. Murillo. 3 y 3,50.

Pavlowsky, A. Iconographie de la chapelle Palatine. (Revue archéologique, t. 25, 1894, S. 305.)

Perrossier, Cyprien. Un collectionneur dauphinois au XVIIᵉ siècle: l'Abbé de Lesseins et sa galerie; par M. l'abbé C. P., archiviste diocésain de Valence. In 8⁰, 126 p. Valence, impr. Céas et fils, 1894. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique et statistique de la Drôme.]

Ricci, Corrado. Santi ed artisti. Bologna, ditta Nicola Zanichelli di Cesare e Giacomo Zanichelli tip. edit., 1894. 16⁰ fig. 414 p. L. 3. —. [1. S. Francesco nell' opera di Dánte e di Giotto. 2. Il Correggio. 3. Nel Montefeltro, S. Marino e S. Leo. 4. Lorenzo da Viterbo e s. Maria della Verità. 5. Il castello di Torchiara. 6. I ritratti di Bonifacio VIII. 7. Il sepolcro d'Antonio Gaudino. 8. La Maddalena nell' arte. 9. Il passo della Badessa. 10. La madonna di s. Luca. 11. L'arte dei bambini.]

Riegl, Alois. Ueber Renaissance der Kunst. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 342, 381, 363.)

Schéfer, Gaston. Deux critiques d'art au XVIIIᵉ siècle. — Montesquieu et le président de Brosses (1728—1739). (Gazette des Beaux-Arts, 1894, II, S. 423.)

— Le voyage en Italie de l'abbé Gougenot (1755). Trois lettres inédites. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 37, S. 291; Nr. 38, S. 299.)

Schlosser, Julius v. Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Alterthums. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1894, Nr. 248 u. 251.)

Schmölzer, Dr. Hans. Beiträge zur Kunstgeschichte Süd-Tyrols. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., 21. Bd., 1895, S. 1.)

Schultz, Prof. Dr. Alwin. Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. (4 Bde. in ca. 30 Lfgn.) 1. Lfg. Lex.-8⁰. (3. Bd., S. 1—48.) Berlin, G. Grote, Sep.-Cto. M. 2. —.

Semper, H. Documenti intorno alla fabbrica del Castello del Buonconsiglio a Trento. (Archivio storico dell' arte, Serie seconda, anno I, p. 110.)

— Wanderungen und Kunststudien in Tirol. 1. Bdchn. [Aus: „Bote f. Tirol u. Vorarlberg".] 8⁰, 262 S. Innsbruck, Wagner. M. 2. —.

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. der Grundzüge der Kunstgeschichte. Illustr. Ausg. (In 4 Thln.) 1. Thl. Das Alterthum. Mit 359 Abbildgn. im Text u. 4 Farbendr. Lex.-8⁰, VIII, 242 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4. 50; geb. M. 5. —.

Tobler, G. Notizen zur Kunst- und Baugeschichte aus dem bernischen Staatsarchiv. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 1894, Nr. 4, S. 400; 1895, Nr. 1, S. 426.)

Tononi, A. G. Gli inventarî delle due chiese maggiori s. Antonino e cattedrale di Piacenza dei secoli XII—XIV. (Archivio storico per le provincie parmensi, Vol. I (1892). Parma 1894.)

Uebersicht einer Kunstgeschichte Tirols. (Mittheil. des Tiroler Gew.-Vereins, 1894, 7, 8.)

Uebersicht über die Leistungen der Deutschen Böhmens auf dem Gebiete der Wissenschaft, Kunst und Literatur im Jahre 1893. Hrsg. von d. Gesellschaft z. Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst u. Literatur in Böhmen. Prag, 1895. [Darin S. 34: Kunstgeschichte.]

Uhlirz, Karl. Urkunden und Regesten aus dem Archive der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. I (1289—1439). (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XVI, 1895. Th. 2, S. LX.)

Valabrègue, Antony. L'art français en Allemagne, rapport sur une mission, adressé à M. Henry Roujon, directeur des beaux-arts, par A. V. In-8⁰, 47 p. Chartres, impr. Garnier. Paris, libr. Leroux, 1895. [Extrait du Bulletin des musées (1894).]

Valladar, Francisco de P. Historia del arte, por D. Francisco de P. Valladar, C. de las Reales Academias de la Historia, de Bellas Artes y Buenas Letras de Sevilla, socio Prof. de esta asignatura en la Escuela de Institutrices de la Real Sociedad Económica de Granada y Profesor auxiliar della Escuela de Bellas Artes de la misma provincia. Obra illustrada con 266 grabados. Barcelona, Imprenta de J. Jepús, 1894. En-4⁰, XVI, 483 págs. Tela. Madrid, Libr. de Murillo. 8,50 pesetas en Madrid y 9,50 en provincias.

Vasari, Gior. [Lettera a messer Luigi Guicciardini, commissario d'Arezzo.] Firenze, stab. tip. G. Carnesecchi e figli, 1895. 8⁰, 2 p. [Pubblicata da Alessandro **Gherardi** per le nozze di Orazio Bacci con Romilda Del Lungo.]

Vély, Adrien. La Galerie des chefs-d'œuvre. Introduction par A. V. In-f⁰, 16 p. de texte et 58 grav. Évreux, impr. Hérissey. Paris, libr. C. Lévy; Libr. nouvelle. s. a. fr. 20. —.

Venturi, Ad. Ave Maria. Dell' „Annunciazione" nell' arte rappresentativa. (Nuova Antologia, V. 55, Fasc. 5.)

— Sul golgota della „Crocifissione" nell' arte rappresentativa. (Nuova Antologia, V. 56, Fasc. 7.)

Viñaza, Conde de la. Adiciones al Diccionario histórico de los más illustres profesores de las bellas artes en España, de don Juan Augustín Céan Bermúdez, per el Conde de la Viñaza, correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia. T. I. Edad Media; notas sobre más de cuatrocientos artistas no citados por Céan Bermúdez ni por Llaguno. T. II à IV. Siglos XVI—XVII y XVIII. Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889 à 1894. 4 tomos. En-8⁰, XI, 210—395 y 284 págs. Librería de M. Murillo. 10 pesetas en Madrid y 11,50 en provincias.

Warnecke, Dr. Geo. Kunstgeschichtliches Bilderbuch für Schule und Haus. 2. Aufl. gr. 4⁰, III, 45 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 1. 80; geb. M. 2. 50.

— Vorschule der Kunstgeschichte. Textbuch zu dem kunstgeschichtl. Bilderbuch. 2. Aufl. 4⁰, VIII, 98 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 1. 20; geb. M. 1. 50.

Weilbach, P. Nyt dansk Kunstner-Lexikon. 1.—2. Hefte. 128 Sider, 18⁰. Gyldendal. à Kr. 1. —.

Wintterlin, Biblioth. Dr. Aug. Württembergische Künstler in Lebensbildern. Mit 22 Bildnissen in Holzschn. 8⁰, XI, 498 S. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. M. 5. —.

Woermann, Karl. Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue u. neueste Malerei. 4. Aufl. gr. 8⁰, IV, 202 S. Dresden, L. Ehlermann. M. 3. —.

Yriarte, Charles. Isabelle d'Este et les artistes de son temps. I: Ses origines. Ses tendances. Ses portraits. II: Le Studiolo du Castello Vecchio. III: Le Studiolo de la Grotta. (Gaz. des Beaux-Arts, 1895, I, S. 13, 188, 382.)

Zimerman, Heinrich. Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses. (Fortsetzung.) (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XVI, 1895, Th. 2, S. I.)

Architektur.

Archinti, L. La policromia nell' architettura e un quadro di Gentile Bellini. (Arte ital. decor. e ind., III, 11.)

Architektur der Renaissance in Toscana. 29. bis 32. Lief. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. à M. 50. —.

Architektur und Ornamentik, Süddeutsche, im 18. Jahrhundert. Bd. I: Die Klosterkirche in Ottobeuren. Photographisch aufgenommen u. hrsg. von Architekt Otto Aufleger. I. Serie. 4. Aufl. (30 Lichtdr.-Taf. mit 4 S. Text.) f⁰. München, L. Werner. M. 30. —. II. Dasselbe. II. (Schluss-) Serie. 2. Aufl. (20 Lichtdr.-Taf. mit 4 S. Text.) M. 20. —.

Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Vol. I, fasc. 11—12. Milano, stab. tip. dell' antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1894. 4⁰, fig. p. 105—128, 121—144, con sette tavole. L. 2. —. il fascicolo. [1: Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 11). — 2: Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (volume I, fasc. 12).] — Vol. I, fasc. 13—14, 1894. p. 129—152, 145—168, con sette tavole. [1: Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 13). — 2: Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (vol. I, fasc. 14).] — Vol. I, fasc. 15—16, 1895. p. 153—176, 169—208, con quattro tavole. [1: Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 14). — 2: Dell' ornamento nell' architettura, pel prof.

Alfredo Melani (vol. I, fasc. 15).] — Vol. I, fasc. 17—18, 1895. p. 177—192, 209—232, con sette tavole. [1: Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (Vol. I, fasc. 17). — 2: Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (Vol. I, fasc. 18).]

Arte, El, monumental. II. En la Edad Media. (Arquitectura bizantina, arquitect. románica, arquitectura árabe y oriental, arquitectura gótica, arquitectura italiana.) Con 27 grabados. Madrid, impr. del Suc. de J. Cruzado á Cargo de F. Marqués. S. a. (1895.) En 8⁰, 79 págs. 1 y 1,25. [= Biblioteca popular de arte, t. IX.]

Atz, Conservator Karl. Die Marien-Kirchen zu Untermais und Marling bei Meran. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., 21. Bd., 1895, S. 37.)

B. L. I plinti sotto le colonne della Cappella del Santo nella Basilica Antoniana di Patova. (Arte ital. dec. e ind., III, 7.)

Beaumont, C. de. Pierre Vigné de Vigny, architecte du roi (1690—1772); par le comte Ch. de Beaumont, de la Société archéologique de Touraine. In-8⁰, 47 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1894.

Bechem, H. Geschichte der lauretanischen Capelle in Düsseldorf-Bilk. (Beiträge z. Gesch. des Niederrheins, 8. Bd.)

Becker, Herm. Der Bruderbund der deutschen Steinmetzen u. Maurer. Eine kurze Schilderung seiner Organisation und Wirksamkeit vom Mittelalter bis auf d. neuere Zeit. gr. 8⁰, 82 S. mit Abbildungen. Solingen. (Köln, P. Neubner.) M. 2. —.

Bering-Liisberg, H. C. Audienzsaal u. Königsgemach in Frederiksborg vor und nach dem Brande von 1665. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1894, 3.)

Boni, Giacomo. Il Duomo di Parenzo e i suoi mosaici. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 359.)

Bousson, Ernest. La Vie et les Œuvres de l'architecte Gabriel (1698—1782); par E. B. Avec une introduction de M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. In-8⁰, VI, 33 p. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, Soc. d'éditions scientifiques, 1894.

Braniš, Conservator J. Die Kirche zu Zahájí bei Frauenberg in Böhmen. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., Bd. 21, 1895, S. 90.)

Calore, P. L. La ricomposizione delle porte di s. Clemente a Casauria. Roma, tip. dell' Unione cooperat. editrice, 1894. 4⁰, fig. 21 p. [Estr. dall' Arch. storico dell' arte, anno VII, fasc. 3.]

Chambord. Notice sur les travaux de restauration exécutés au château de 1882 à 1894 par Desbois père et fils, architectes du château et du domaine. In-4⁰, 26 p. et planches. Mesnil, impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, libr. de la même maison, 1894.

Cloquet, L. La Cathédrale de Reims. (Revue de l'art chrétien, 1895, t. 6, livr. 2, p. 124.)

Colonna, Prof. Niccola. La chiesa di S. Francesco d'Assisi in Monteodorisio. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 8, S. 61.)

Coste, Numa. Les architectes, sculpteurs et maîtres d'œuvre de l'église Saint-Sauveur d'Aix en Provence, au XVe siècle; par N. C. In-8⁰, 24 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie, 1894.

Cranage, D. H. S. An Architectural Account of the Churches of Shropshire. Illust. with Permanent Plates Reproduced directly from Photographs Specially Taken for the Work, by Martin J. Harding. With Ground Plans of the Most Important Churches, Drawn by W. Arthur Webb. Part I. Demy 4⁰. Hobson and Co. (Wellington.) 5/.

Davey, R. Santa Sophia. (Art Journal, 1895, Febr.)

Demaison, Louis. Les Architectes de la cathédrale de Reims: par M. L. D., correspondant du comité des trav. historiques à Reims. In-8⁰, 40 p. Paris, Imprim. nationale, 1894. [Extr. du Bull. archéologique, 1894.]

Denis, C. Note sur une basilique chrétienne du Kef; par le lieutenant Ch. Denis. In-8⁰, 4 p. avec fig. et plan. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux, 1894. [Extr. du Bulletin archéologique, année 1892.]

Deperis, Paolo. Il duomo di Parenzo ed i suoi mosaici. (Atti e memorie della soc. istriana di archeol. e storia patria, vol. X, fasc. 1—2.)

Dernjač, Josef. Thomar und Batalha. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 4, S. 98.)

Donghi, D. L'architettura barocca in Torino. (Arte ital. decor. e ind., III, 11.)

Droghetti, Cav. Augusto. Chiesa di San Giuliano a Ferrara. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 3, S. 18.)

Effmann, W. Die St. Peterskirche zu Treffels. (Freiburger Geschichtsquellen, Jahrg. 1.)

Ehrenberg, Hermann. Die Wiederherstellung des Hochschlosses der Deutschordensritter zu Marienburg. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 15, Sp. 225.)

Endl, Fr. Die Kirche der Piaristen in Horn. (Monatsbl. des Alterth.-Ver. zu Wien, IV, 1.)

Enlart, Camille. Les origines de l'architecture gothique en Espagne et en Portugal. In-8⁰, 23 p. avec fig. Paris, Impr. nationale, 1894. [Extr. du Bulletin archéol., 1894.]

Faulwasser, Archit. Jul. Die St. Jacobi-Kirche in Hamburg. Hrsg. mit Unterstützung des Kirchenrathes der evangelisch-luther. Kirche vom Verein f. hamburg. Geschichte. 4⁰, VII, 125 S. mit 28 Abbild. u. 21 Lichtdr.-Tafeln. Hamburg, G. W. Seitz' Nachf., Besthorn Gebr. M. 12. —; geb. M. 15. —.

Fornoni, Ing. Elia. Il ponte di Lemine o della Regina. Bergamo, off. dell' Istituto italiano d'arti grafiche, 1894. 4⁰, fig., 23 p. con quattro tavole.

Frizzi, Prof. A. Borgo e castello medioevali in Torino: descrizione e disegni. 8⁰, fig., VI, 324 p. con nove tavole. Torino, tip. lit. Camilla e Bertolero, 1895. L. 5. —.

Gauthier, Jules. Notes archéologiques et épigraphiques sur l'église abbatiale de Faverney (Haute-Saône); par J. G., archiviste du Doubs. 8⁰, 29 p. et planches. Vesoul, impr. Suchaux, 1894.

Geymüller, Heinrich von. Die architektonische Entwickelung Michelozzos u. sein Zusammenwirken mit Donatello. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlgn., Bd. 15, 1894, S. 247.)

Gianuizzi, Pietro. Giorgio da Sebenico architetto e scultore vissuto nel secolo XV. I. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 397.)

— Giorgio da Sebenico, architetto e scultore. 4⁰, fig. 62 p. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. [Extr. dall' Archiv. storico dell' arte, anno VII, fasc. 6.]

Grevel, Wilh. Das Abteigebäude zu Essen und die Residenz der Fürst-Aebtissinnen. (Beitr. zur Geschichte des Niederrheins, Bd. 8.)

Guidotti, Cam. Il duomo di Piacenza, monumento nazionale: studi e proteste. 4°, fig., 36 p., con cinque tavole. Piacenza, Fabbriceria del duomo edit. (tip. Marchesotti e Luigi Porta), 1895.

Haak, Dr. Friedrich. Die mittelalterliche Architektur u. Plastik d. Stadt Landshut. (Christliches Kunstbl., 1895, Nr. 1, S. 7; Nr. 3, S. 35.)

Hager, Konserv. Dr. Geo. Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren. [Aus: „Oberbayer. Arch. f. vaterländ. Geschichte", 48. Bd.] gr. 8°, 328 S. mit 16 Abbild. u. 9 Taf. München, G. Franz' Verlag. M. 5. —.

Hann, F. G. Die Pfarrkirche zu Irschen, ihr Baptisterium und ihre Krypta. (Carinthia I, 1895, 1.)

— Die romanische Kirchenbaukunst in Kärnten. Programm des Obergymnasiums in Klagenfurt, 1894. 8°, 18 S.

— Kunstgeschichtliche Betrachtungen über die Kirche zu Heiligenblut. (Carinthia I, 1895, 1.)

Harris, Thomas. Three Periods of English Architecture. Roy. 8°, 176 p. Batsford. 7/6.

Hasak. Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? (Zeitschr. f. Bauwesen, XLV, 1895, S. 183.)

Haupt, Prof. Arch. Dr. Albr. Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Zeiten Emmanuel's des Glücklichen bis zu dem Schlusse der spanischen Herrschaft. 2. Bd. Das Land. 4°. VIII, 171 S. mit Abbild. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 18. —.

Hauser, Alois. Die Kirchen S. Lorenzo und S. Domenica in Zara. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., 20. Bd., 1894, S. 245.)

— Die Restaurierung der Franziskanerkirche in Wien. (Wiener Ztg., 1895, 11.)

— Zur Baugeschichte der Schottenkirche in Wien. (Berichte u. Mittheil. des Alterthums-Vereins zu Wien, Bd. 30.)

Helfert, Frh. von. Eine Geschichte von Thoren. (Mittheil. der k. k. Central-Commiss., N. F., 20. Bd., 1894, S. 197.)

— — Eine Geschichte von Thoren. [Aus: „Mittheilgn. der k. k. Central-Commission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. histor. Denkmale."] Lex-8°, 88 S. mit 18 Fig. Wien, W. Braumüller. M. 3. —.

Hermann, J. Ueber die zwei gothischen Bauperioden des St. Stephansdomes. (Wiener Dombauvereinsbl., II. Serie, 31.)

Höpken, Julius. Ueber die Entwickelung des christlichen Kirchenbaues. Eine Skizze. Programm des Gymnasiums in Emden, 1894. 4°, 11 S.

Humann, Georg. Das ehemalige Abteigebäude zu Essen. (Beiträge zur Gesch. des Niederrheins, Bd. 8.)

Ilg, Albert. Das Neugebäude bei Wien. (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XVI, 1895, Th. 1, S. 81.)

— Die Fischer von Erlach. Mit Förderung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht hrsg. I. Leben u. Werke Joh. Bernh. Fischer's v. Erlach, des Vaters. gr. 8°, XIII, 819 S. mit Bildniss u. 1 genealog. Tab. Wien, C. Konegen. M. 20. —.

— Schloss Ebergassing. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 30.)

Justi, Carl. Spanische Miscellen. II. Der Königliche Palast der Habsburger zu Madrid. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VI, 1894, Nr. 2, S. 29.)

Kelleter, Dr. H. Vorkarolingische Bauten. (Korrespondenzblatt d. Westdeutschen Zeitschrift, XIV, 1895, Nr. 1 u. 2, S. 6.)

Kohte, Julius. Das Kloster und die Kirche Unserer Lieben Frauen in Magdeburg. (Zeitschrift f. Bauwesen, XLV, 1895, S. 25 u. 339.)

Konnerth, Archit. Edm. Vestibule und Stiegenhäuser aus Wien vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart. Nach Orig.-Aufnahmen hrsg. u. gezeichnet. gr.-f°, 24 lith. Tafeln mit 4 S. Text. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 15. —.

Krammer's, Gabr., Architectura von den fünf Säulen sambt ihren Ornamenten und Zierden aus dem Jahr 1600. Facsim.-Ausgabe mit dem vollständigen Text. f°, 28 Taf. u. Titelbl. in Lichtdruck mit 10 S. Text. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 30. —.

Krauss, R. Geschichte des Dominikaner-Frauenklosters Kirchberg bei Sulz. (Württemberg. Vierteljahrshefte, III, S. 291.)

Kunstschätze aus Tirol. Abtheil. 1: Malerische Innenräume. Heliogravuren nach photograph. Aufnahmen von Otto Schmidt in Wien. Mit erläut. Texte von Archit. Dir. Prof. Joh. W. Deininger. 2. Aufl. gr.-f°, 30 Taf. mit 4 Bl. Text. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 40. —.

Lazzarini, Vittorio. Filippo Calendario, l'architetto della tradizione del Palazzo Ducale. Venezia, coi tipi dei Fratelli Visentini, 1894. 20 p. [Estr. dal Nuovo Arch. Veneto, t. VII, parte 2.]

Lethaby, W. R. and **Swainson**, H. The Church of Sancta Sophia, Constantinople: A Study of Byzantine Building. Roy 8°, 308 p. Macmillan. 21/.

Luschin von Ebengreuth, Dr. Arnold. Das Admonter Hüttenbuch und die Regensburger Steinmetzordnung vom Jahre 1459. III. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, N. F., 20. Bd., 1894, S. 227.)

Lusini, V. Storia della basilica di s. Francesco in Siena. Siena, tip. s. Bernardino edit., 1894. 8°, (iiij), 296 p. L. 2. 50.

Lutsch, H. Baudenkmäler des alten Stralsund. (Blätter f. Arch. u. Kunsthandwerk, 1895, 3.)

Luzi, sac. Emidio. Cenno storico critico descrittivo della cattedrale basilica di Ascoli Piceno. 16°, 199 p. Ascoli Piceno, tip. Cesari, 1894.

Maestri, Ing. Vinc. Di alcune costruzioni medioevali dell'appennino modenese: cenni monografici. 4°, 19 p., con cinque tav. Modena, tip. della società tipografica antica tip. Soliani, 1895. [Estr. dalle Memorie della r. accad. di scienze, lettere ed arti di Modena, ser. II, vol. X.]

Malaguzzi Valeri, Francesco. La chiesa ed il portico di San Giacomo in Bologna. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 317.)

— — 4°, 22 p. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894. [Estr. dall' Arch. stor. dell' arte, anno VII, fasc. 5.]

Mayreder, K. Das Linzerthor in Salzburg. (Zeitschr. des Oesterr. Ingenieur- u. Archit.-Vereins, 1895, 4.)

Mazegger. Burgthürme im Vintschgau. (Mitth. der k. k. Central-Commission, N. F., Bd. 21, 1895, S. 69.)

Michel, Eugen. „Das alte Haus" in Zabern i. Elsass. (Zeitschrift f. Bauwesen, XLV, 1895, S. 103.)

Minina, Giovanni. Di Bartolomeo Baronino architetto. (Riv. di storia, arte, arch. della prov. di Alessandria, anno IV, 1895, fasc. 9.)

Moiraghi, P. L'architettura civile in Pavia. I. Le porte di Pavia: porta Nuova del Ticino. (Memorie e documenti per la storia di Pavia, anno I, fasc. 1.)

Muyden, Th. van. Le portail occidental de la cathédrale de Lausanne. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 1895, Nr. 1, S. 414.)

Negrin, Cav. arch. Antonio. Una questione per un restauro architettonico. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 23, S. 180.)

Neuwirth, Joseph. Studien zur Geschichte der Gothik in Böhmen. III: Die Junker v. Prag. [Aus: „Mittheil. des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen."]. gr. 8⁰, 77 S. Prag, H. Dominicus. M. 2. —.

Nordhoff, J. B. Das westfälische Bauernhaus. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 39. Jahrg., April.)

Normand, Charles. Le Château-Neuf détruit de Saint-Germain-en-Laye, d'après des manuscrits inédits et des estampes ignorées. (L'ami des monuments, vol. IX, 1895, S. 47.)

Pfau, Dr. W. Clem. Das gotische Steinmetzzeichen. (Beiträge z. Kunstgeschichte, N. F., XXII.) gr. 8⁰, 76 S. mit 2 Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 2. 50.

Plazer, M. v. Der venetianische Palast zu Malborghet. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., 20. Bd., 1894, S. 241.)

Polaczek, Ernst. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte d. Mittelalters. gr. 8⁰, VIII, 108 S. mit 8 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3. —. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 4. Heft.)

Ponzo, Cav. Ing. Carlo. L'antica chiesa di S. Costanzo del Villar presso Dronero. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 2, S. 9.)

Prill, Joseph. Das Zehnthaus zu Karden an der Mosel. Mit 13 Abbildungen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 303.)

Ramírez Rojas, Teodoro. Arquitectura románica en Soria, por T. R. R., académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Trabajo premiado en el certamen científico-literario de Soria, celebrado en 4 de Octubre de 1894. En-8⁰, 39 p. y una portada grabada. Soria, tip. de Pascual P. Rioja, 1894.

Raschdorff, Archit. Prof. Otto. Palast-Architektur von Oberitalien und Toscana vom 13. bis 18. Jahrhundert. (3. Bd.) Venedig. (In 5 Lief.) 1. Lief. gr.-f⁰, 13 Lichtdr. u. 7 lith. Taf. Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 28. —.

Reissenberger, Ludw. Die Kerzer Abtei. Mit zahlreichen Illustrationen. Hrsg. vom Ausschuss d. Vereins f. siebenbürg. Landeskunde. Lex-8⁰, 59 S. Hermannstadt, F. Michaelis in Comm. M. 1. 40.

Repullés y Vargas, Enrique María. La basílica de los Santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta en Avila. Monografía, por D. E. M. R. y V., de la Real Academia de San Fernando, Arquitecto, director de la restauración de dicho templo. En-f⁰, 126 p., grabados intercalados y 5 láminas fototipias. Madrid, impr. y lit. de los Huérfanos, 1894. En tela, libr. de Murillo. 12,50 pesetas en Madrid y 13 en provincias. [= Biblioteca del Resumen de Arquitectura.]

Rhoen, K. Zur Geschichte der älteren Baudenkmale von Kornelimünster. (Zeitschr. des Aachener Gesch.-Vereins, hrsg. v. E. Fromm, 16. Bd.)

— — [Aus: „Zeitschrift d. Aachener Geschichtsvereins."] gr. 8⁰, 22 S. mit 1 Tafel. Aachen, Cremer. M. 1. —.

Riewel, Conservator H. v. Neue Funde im Stifte Zwettl 1893. (Mittheil. der k. k. Centr.-Commission, N. F., Bd. 21, 1895, S. 87.)

Roncagli, Gius. Gae. Dei restauri eseguiti nella chiesa parrochiale di s. Caterina di Saragozza nella ricorrenza degli ultimi quattro apparati decennali: ricordi storici. 16⁰, 47 p. Bologna, tip. Mareggiani, 1894.

Romstorfer, Conservator Karl A. Die Kirchenbauten in der Bukowina. III. IV. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, N. F., 21. Bd., 1895, S. 21 u. 86.)

Rosiéres, Raoul. L'Evolution de l'architecture en France. In-18⁰, 296 p. Le Puy, imprim. Marchessou. Paris, libr. Leroux, 1894. fr. 3. —.

Roulin, Dom E. A. La tour neuve et l'art mudéjare à Saragosse. (Revue de l'art chrétien, 1894, t. 5, livr. 6, p. 505; 1895, t. 6, livr. 1, p. 58.)

Roz, Firmin. Les Vieux Châteaux de la Brie. Becoiseau. 8⁰, 31 p. et 2 gravures. Coulommiers, imp. Brissot, 1894.

Sacco, Prof. Antonio. La Cappella Palatina di Palermo. (Arte e Stor., XIV, 1895, Nr. 6, S. 41.)

Schäfer, Dr. Karl. Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg im Breisgau. gr. 8⁰, 45 S. mit Abbildungen. Freiburg i. B., Lorenz & Waetzel. M. —. 60.

— Die Baukunst des 16. Jahrhunderts in Freiburg. (Zeitschr. für die Geschichte des Oberrheins, N. F., 9. Bd., Heft 4.)

Schmid-Aachen, Max. Ueber das Restauriren von Baudenkmalen. Mit Abbildungen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 7, S. 174.)

Schnittger, Doris. Der Dom zu Schleswig. Geschichte und Beschreibung. 8⁰, VII, 91 S. mit Abbild. Schleswig, J. Bergas. M. 1. —.

Schultze, F. Die Marienkirche in Osnabrück und ihre innere Ausstattung. (Zeitschrift für Bauwesen, XLV, 1895, S. 163.)

Schulze, F. O. Das päpstliche Jagdschloss La Magliana bei Rom. (Zeitschrift f. Bauwesen, XLV, 1895, S. 177.)

Simonsfeld, Henry. Zur Geschichte des Fondaco dei Tedeschi in Venedig. (Zeitschrift f. Culturgeschichte, I, 4.)

Smirich, Conservator Giovanni. Die Kirche S. Pietro vecchio in Zara. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., Bd. 21, 1895, S. 97.)

Soto, Sixto Mario. Recuerdos arquelógicos de Alava. La basilica de Santa María de Estibaliz. Colleccíon de artículos publicados en el periódico La Libertad, por el Coronel Teniente Coronel de Ingenieros, D. Sixto Mario Soto, Académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando. En-8⁰, 59 p. y una fotografía. Vitoria, impr. de Galo Barrutia, 1894. 2 y 2,50.

Stern, S. Zur Geschichte des Architektenstandes. (Oesterr.-ungar. Revue, XVII, 3.)

Sutter, Conr. Thurmbuch. Thurmformen aller Stile und Länder. Gesammelt und gezeichnet von S. Mit einem Vorwort v. Dr. Fr. Schneider. 2. Abth. gr.-f⁰, 30 Taf. mit 6 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 9. —.

Tegninger af ældre nordisk Architektur. Med Tilskud fra Kultusministeriet, udgivne af H. J. Holm, O. V. Koch og H. Storck. Tredie Samling. II. Række. 2 Hefte. 3 Tavler i Fol. Hagerup. Kr. 1. —.

Tincolini, Prof. Pietro. Comparazione degli ordini di architettura antichi e moderni. f⁰, 4 p., con ventuna tavola. Firenze, stab. tip. Giuseppe Civelli, 1895. L. 40. —.

Tomkowicz, S. Krzyztopór, eine befestigte Magnatenburg aus dem 17. Jahrhundert und deren Baumeister Lorenz Senes. (Anzeiger d. Akad. d. Wissensch. in Krakau, 1894, Nov.)

Toti, A. La Chiesa di S. Francesco ed i Piccolomini. (Bull. Senese di storia patria, anno I, 1894, fasc. 1—2, S. 77.)

Uhde, Geh. Hofrath Archit. Prof. Const. Baudenkmäler in Grossbritannien. 6. u. 7. (Schluss-) Lief. gr.-f⁰, 21 S. Text mit je 25 Lichtdruck-Tafeln. Berlin, E. Wasmuth. à M. 25. —.

Urbini, Prof. Giulio. Opere d'arte di Spello. — La chiesa di S. Andrea Apostolo. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 1, S. 2.)

Wastler, Josef. Das Mausoleum Ferdinand II. in Graz. Nachtrag. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Commission, N. F., Bd. 21, 1895, S. 83.)

Weber, A. Studien vom Dom zu Como. (Zeitschrift des österr. Ingenieur- u. Architekten-Vereins, 1895, 7.)

Wernicke, E. Zur Gesch. schlesischer Schlossbauten. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, VI, 2.)

Werth, Ad. Das alte bergische Residenzschloss zu Burg an der Wupper. (Beiträge z. Gesch. des Niederrheins, Bd. 8.)

Willi, Dominicus, Abt von Marienstatt. Baugeschichtliches über das Kloster Wettingen. (Cistercienser Chronik, Jahrg. 6, 1894, Nr. 65 bis 69.)

Zeller-Werdmüller, H. Zürcherische Burgen. II: M—Z. (= Mitteil. der antiquar. Gesellsch. in Zürich, 23. Bd., 7. Heft.) gr. 4⁰, 51 S. mit Abbildgn. u. 4 Taf. Zürich, Fäsi & Beer in Comm. M. 4. 50.

Sculptur.

Anselmi, Cav. Anselmo. Nuovi documenti e nuove opere di Fra Mattia della Robbia. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 23, S. 177.)

— Anselmo. Nuovi documenti e nuove opere di Fra Mattia della Robbia, autore dell' altare di Monte Cassiano. (Nuova Rivista Misena, VII, 1894, Nr. 9—10, S. 156.)

B. T. Peter Vischer's Grabmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen. (Der österr. ungar. Bildhauer und Steinmetz, 1894, 27.)

Baur, Karl. Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren. 23 Photographiedr.-Blätter von C. Ebner in Stuttgart, mit einleit. Text bearb. von Maler Max Bach. 2.—6. (Schluss-) Lfg. Fol., 19 Bl. mit V S. Text. Blaubeuren, F. Mangold. à M. 2. 40; in Mappe cplt. M. 17. 50.

Beck. Ueber schwäbische, insbesondere zwei Steinhauser Gnadenmedaillen. Ein Beitrag zur schwäbisch-kirchl. Medaillenkunde. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1895, 2.)

Becker, R. Das Grabmal der Herzogin Mechthilde von Glogau. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VI, 2.)

Beissel, St. Flämische Altäre in der Rheinprovinz und in Westfalen. (Stimmen aus Maria-Laach, 1895, Heft 1.)

Bellabarba, Avv. Espartero. Le statue bisantine in Chiaramonte-Gulfi. Ragusa, tip. Piccitto e Antoci, 1894. 8⁰, 61 p.

Bellinghaus. Herzog Heinrich der Mittlere von Lüneburg und die Wiederauffindung seines Grabsteins. (Der deutsche Herold, 1894, 9.)

Berthier, J. J. Le Saint Sépulcre dans l'église de Saint Nicolas à Fribourg. (Fribourg artistique, 1894, 4.)

Berthier, J. J. Un crucifix du XIIe siècle. (Revue de l'art chtrétien, 1895, t. 6, livr. 1, p. 64.)

Bethune, Jean le. Jean Lotin, hydrographe brugeois. Médaillon par Corneille Floris de Vriendt. (Revue belge de numismat., 1894, S. 53.)

Bieńkowski, P. Geschichte der antiken Büstenform. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1894, Dec.)

Bode, W. Die Marmorbüste des Alesso di Luca Mini von Mino da Fiesole. Ein Legat des Herrn O. Hainauer an die k. Museen. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen, Bd. 15, 1894, S. 272.)

Bonnault d'Houët, X. de. Deux statues de la Vierge en argent. (Bulletin monumental, 1894, Nr. 6, S. 513.)

Braun, Edmund. Eine longobardische Elfenbeinpyxis im Germanischen Museum. (Mittheilungen aus dem German. Nationalmuseum, 1895, S. 20 u. 25.)

Bricon, E. Les statues du jardin des Tuileries. (L'Art, 731.)

Bucher, B. Die Arca S. Simeonis. (Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., X, S. 293.)

Caix de Saint-Aymour, de. Un basrelief du XIe siècle provenant de l'église Saint Rieul de Senlis. (Bulletin de la soc. de l'hist. de Paris, 1894, 4, 5.)

Carocci, G. Il Monumento di Benozzo Federighi opera di Luca Della Robbia e la sua definitiva collocazione. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 22, S. 169.)

Cerasoli, Francesco. Documenti inediti su Benvenuto Cellini. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1895, S. 372.)

— Nuovi documenti sul monumento di Giulio II. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 489.)

Chiron du Brossay. Le tombeau de Duguesclin au Puy-en-Velay. 8⁰, 15 p. Vannes, impr. Lafolye. [Extrait de la Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou.]

Coins and Medals: Their Place in History and Art. By the Author of „The British Museum Official Catalogue". Edit. by Stanley Lane Poole. 3rd ed., Revised. Cr. 8⁰, 282 p. Elliot Stock. 6/.

Crämer, Otto. Die Elfenbeinpyxis des Berliner Museums. (Christl. Kunstbl., 1895, Nr. 1, S. 13; Nr. 2, S. 24.)

Cumont, Georges. Médaille au buste de Charles Quint par le poète Jean Second. (Rev. belge de numismatique, 1895, S. 113.)

Diesbach, M. de. Tombeau de Pierre d'Englisberg. (Fribourg artist., 1894, 3.)

Domanig, Karl. Peter Flötner als Plastiker und Medailleur, vornehmlich nach seinen in den Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Werken. (Jahrb. d. Kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XVI, 1895, Th. 1, S. 1.)

Dossale di argento: sommario di documenti comprovanti essere piena proprietà dell' opere di S. M. del Fiore il batistero e il Dossale; documenti cronologicamente ordinati ed annotati 1885 a 1895, allegati aggiunti. Seconda edizione, con aggiunte (Batistero di s. Giovanni). Firenze, tip. di G. Carnesecchi e figli, 1895. 8⁰. (4), 96 p.

Effmann, W. Die St. Peterskirche zu Treffels (Treyvaux), mit 6 Abbildgn. mittelalterlicher Holzsculpturen. (Freiburger Geschichtsblätter, Jahrg. 1, 1894, S. 85.)

Florange, J. Médailles et Jetons des comtes et princes de Salm. 8⁰, 12 p. Paris, Florange.

Fontana, Giov. Un' opera del Donatello esistente nella chiesa dei Cavalieri di s. Stefano di Pisa. Pisa, tip. T. Nistri e C., 1895. 8⁰. 16 p.

Forcella, V. La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia, con prefazione di L. Beltrami. Milano. 4⁰. 32 p. e 27 tavole. L. 20. —.

Franceschetti, Fr. I discendenti di Francesco I d'Este e il loro monumento nella cappella ducale della chiesa di s. Francesco in Este. Vicenza, stab. tip. lit. G. Raschi, 1895. 8⁰. 20 p. [Per le nozze di Umberto Dal-Mutto con Antonietta Negri.]

Frey, Carl. Studien zu Michelangelo. I. (Jahrb. der K. Preuss. Kunstsammlgn., Bd. 16, 1895, S. 91.)

G. C. I putti nella decorazione. Quelli di Benedetto da Majano nel Museo Nazionale di Firenze. (Arte ital. decor. e ind., III, 9.)

Geiger, Ludwig. Vom alten Schadow. I. II. III. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 39. Jahrg., Oct.; Nov.; Dec.)

Gerspach. La statue de Boniface VIII au dôme de Florence. (Rev. de l'art chrétien, Série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 223.)

Gonse, Louis. La sculpture française depuis le XIVe siècle; par L. G. Grand in-4⁰, 364 p. et nombreuses grav. dans le texte et hors texte. Paris, imp. et lib. May et Motteroz. 1894.

Grabdenkmäler in der Kirche zu Neckar-Steinach. Mit 1 Tafel. (Der deutsche Herold, 1895, 2.)

Grandin, Georges. Les Ducastel, sculpteurs et menuisiers (1638—1679). (Nouvelles archives de l'art français, Série III, T. XI, 1895, S. 83.)

Gremaud, J. Le crucifix de Petermann de Faucigny, 1484. (Fribourg artist., 1895, Janv.)

Grouchy, de. Devis du tombeau de François Le Gras, sieur du Luart, dans l'église des Cordeliers du Mans, par Michel Bourdain, sculpteur orléanais (31 juillet 1653). (Nouvelles archives de l'art français, Série III, T. X, 1894, S. 359.)

Guerlin, Robert. Notice biographique sur le sculpteur Jacques-Firmin Vimeux, d'Amiens; par R. G., associé correspondant de la Société nationale des antiquaires de France à Amiens. In-8⁰, 15 p. et grav. Paris, imprim. Plon, Nourrit et Ce. 1894.

Hope, John. On some remarkable ecclesiastical figures in the cathedral church of Wells. (Archæologia, 1894, 54.)

Horst, K. A. Freih. v. Das Epitaphium des Oberst Georg v. Holle († 1576) in der Marienkirche zu Minden. (Der deutsche Herold, 1894, 9.)

Ilg, A. Oelberg-Relief an der Kirche zu Trautmannsdorf. (Monatsbl. des Alterth.-Vereins zu Wien, 1895, 2.)

Jungnitz, Dr. J. Die Grabstätten der Breslauer Bischöfe. Namens des Vereins f. Geschichte u. Alterthum Schlesiens bearb. gr. 4⁰. III, 44 S. m. 18 Lichtdr.-Taf. Breslau, J. Max, Verl. M. 4. —.

Justi, Carl. Die Goldschmiedefamilie der Arphe. I. II. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 289 u. 333.)

Ivoire, Un, du Ve siècle à Cluny. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 39. S. 309.)

Kraft's, J. M. Adam, Stationen zu Nürnberg. (Christl. Kunstblatt, 1894. 8.)

Kühn. Ein Wort über die Statuen an der Ruine des Heidelberger Schlosses und deren Erhaltung. (Der österr.-ungar. Bildhauer u. Steinmetz, 1894, 30.)

Le Breton, Gaston. Essai historique sur la sculpture en cire; par G. Le B., directeur du musée départemental des antiquités et du musée céramique de Rouen. In-8⁰, 61 p. Rouen, imprim. Cagniard.

Lex, L. Le Mausolée de Louis de Valois, duc d'Angoulême, dans l'église de la Guiche (Saône-et-Loire); par L. L., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Mâcon. In-8⁰, 11 p. Paris, imp. Plon, Nourrit et Ce. 1894.

Mádl, Karl B. 21 Portrait-Büsten im Triforium des St.-Veit-Domes zu Prag. Photogr. und Lichtdr. v. Karl Bellmann. F⁰. 11 S. m. 2 Abbildgn. u. 21 Taf. Prag, C. Bellmann. In Mappe, M. 24. —.

— Karl. Das Grabmal des hl. Johannes von Nepomuk in Prag. (Schluss.) (Mittheilgn. der k. k. Central-Commission, N. F., 20. Bd., 1894, S. 225.)

Maiocchi, R. Intorno al sepolcro del B. Bernardino da Feltre. (Bollettino storico Pavese, anno II, 1894, fasc. 1—2, S. 117.)

Maioliche, Le, robbiane nelle Marche. (Nuova Rivista Misena, VIII, 1895, Nr. 1—2, S. 29.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. La Zecca di Reggio Emilia. (Rivista italiana di numismatica, VII, 1894, p. 169, 329, 455.)

Meisterwerke der dekorativen Skulptur aus dem XI—XVI. Jahrh., aufgenommen nach den Abgüssen des Museums f. vergleich. Skulptur im Trocadero zu Paris. 75 Lichtdr.-Taf. Mit Vorwort v. Prof. Dr. Max Schmid. (In 15 Lfgn.) 1.—4. Lfg. Fol. (3 S. Text m. je 5 Taf.) Stuttgart, J. Hoffmann. à M. 3. —.

Meyer, Gotthold Alfréd. Szent Simon ezüstkoporsója Zárában. A m. t. akadémia arch. bizottsága megbizásából irta Dr. G. A. M., magántanár a Berlini Kir. technikai föiskolán. Kiadja a magyar tud. akadémia. 14 képes melléklettel és 29 ábrával a szövegben. Budapest, a magyar tud. akadémia könyvkiadó hivatala, 1894. 4⁰. 64 S. Gldn. 4. —.

Michel, André. Statue tombale de Louis de Sancerre, connétable de France (abbaye de Saint-Denis). (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires. T. Ie, 1894, S. 171.)

Molinier, E. Benvenuto Cellini. gr. in-8⁰, 96 p. avec 22 grav. dans le texte et 5 grav. hors texte. Paris, imprimerie Moreau et Ce.; libr. de l'Art. 3 fr. 50. 1894. [Les Artistes célèbres.]

Monumente und Standbilder. Sammlung künstlerisch und geschichtlich bedeutsamer Denkmäler. 4. Lfg. gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf.) Berlin, E. Wasmuth. M. 10. —.

Odescalchi, Baldassare. Appunti. Roma, E. Perino tip. edit., 1894. 16⁰, 104 p. L. 1. —. [1. Il Mosè di Michelangelo. 2. Una gita a Cagliari. 3. La tomba d'Innocenzio XI. 4. L'Hermes di Praxitele.]

Pirckmayer, Friedrich. Hans Conrad Asper, Bildhauer u. Baumeister. II. (Mittheilungen d. k. k. Central-Commission, N. F., 20. Bd., 1894, S. 223.)

Predella di marmo ad ornamento niellato nell' altare della chiesa di S. Domenico. (Arte ital. decor. e ind., III, 12.)

Raadt, J. Th. de. Les personnages dont les noms se trouvent inscrits sur le tabernacle de l'église de Hal, sont ils des artistes ou des donateurs? (Annales de la Soc. d'archéol. à Bruxelles, IX, p. 178.)

Rahn, J. R. Marmorrelief am Glockenthurme von S. Vittore in Muralto, Mit 1 Lichdr.-Taf. (Mittheilungen d. Schweizer. Gesellsch. f. Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, IX.)

Reber, B. Tombeaux anciens à Lancy. (Communication faite à la section des sciences naturelles et mathématiques de l'Institut national genevois le 14 nov. 1894.) Genève, Imprimerie centrale genevoise, 1894.

Rée, P. J. Veit Stoss. (Bayer. Gewerbe-Zeitg., 1894, 15.)

Reymond, Marcel. L'angelo che suona del Bargello e la fontana di Perugia. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 481.)

— L'angelo che suona del Bargello e la fontana di Perugia. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. 4⁰, 7 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, anno VII, fasc. 6.]

— La sculpture florentine au XVe siècle. I. II: Nanni di Banco (1374?—1421). (Gazette des Beaux-Arts, 1894, II, S. 391; 1895, I, S. 40.)

Ridolfi, E. La data certa della morte dello scultore Alfonso Cittadella da Lucca, detto volgarmente Alfonso Lombardi. (Archivio storico dell' arte, Serie seconda, anno I, 1895, S. 138.)

Roserot, A. Jean-Baptiste Bouchardon, sculpteur et architecte à Chaumont-en-Bassigny (1667—1742); par A. R., archiviste de la Haute-Marne. In-8⁰, 64 p. et portrait. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1894.

Roulin, Dom E. A. Le porche de la Gloire à la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle. (Revue de l'art chrétien, 1895, t. 6, livr. 2. p. 139.)

Santoni, Can. Prof. Milziade. La chiesa di Pielapiaggia a Camerino e l'intarsiatore Luca da Firenze. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 6, S. 46.)

Saunier, Charles. Augustin Dupré, orfèvre, médailleur et graveur général des monnaies. Préface de M. O. Roty, membre de l'Institut. Grand in-4⁰, XIV, 122 p. et planches. Mesnil, imprimerie Firmin-Didot et Ce. Paris, Société de propagation des livres d'art. 1894.

Schaefer, Karl. Eine oberschwäbische Bildschnitzerschule am Bodensee. (Mittheilungen aus dem germ. Nationalmuseum, 1895. S. 41.)

Schalk, Dr. Karl. Eine Holzmedaille auf eine Wiener Patricierstochter aus dem Jahre 1533. (Numismat. Zeitschr., Bd. 25, 1894, S. 433.)

Schaller, R. de. Fontaine de la Vaillance. (Fribourg artistique, 1894, 3.)

Scherer, Dr. Chr. Neues über Ignaz Elhafen. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 20, Sp. 310.)

Schirek, C. Das Taufbecken der Pfarrkirche St. Jacob zu Pirnitz bei Iglau. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums in Brünn, 1884, Juli.)

— Ueber zwei Sandsteinsculpturen in der Stadtpfarrkirche St. Jacob in Brünn. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums in Brünn, 1894, 9.)

Schlie, Friedrich. Die Fünten von St. Nikolai und St. Petri in Rostock. Mit 2 Abbildgn. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 375.)

Schlumberger, Gustave. Deux volets d'un triptique byzantin en ivoire du XIe siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 379.)

— Un ivoire chrétien inédit (Musée du Louvre). (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires. T. Ier, 1894, S. 165.)

Schnütgen. Altkölnisches Flügelaltärchen mit Thongrüppchen im erzbischöflichen Museum zu Köln. Mit Lichtdr. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VIII, 1895, Sp. 1.)

Schmidt, Otto. Altäre und andere kirchliche Einrichtungsstücke aus Oesterreich. (XII. bis XVIII. Jahrh.) Ergänzung zu dem Werke: „Intérieurs v. Kirchen u. Kapellen in Oesterreich." Heliogravuren nach photograph. Aufnahmen. Mit erläut. Text v. Reg.-R. Dir. Dr. Alb. Ilg. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F⁰. 25 Bl. u. 4 S. illustr. Text. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 30. —.

— Intérieurs von Kirchen und Kapellen in Oesterreich. (XII—XVIII. Jahrh.) Heliogravuren nach photograph. Aufnahmen. Mit erläut. Text v. Reg.-R. Dir. Dr. Alb. Ilg. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F⁰. 25 Bl. m. 9 S. illustr. Text. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 30. —.

Schnerich, A. Die Elfenbeintafel im Museum zu Linz. (Der Kirchenschmuck, 1894, 7.)

Seyler, Kanzleir. Biblioth. Lect. Gust. A. Geschichte der Siegel. (= Illustrierte Bibliothek der Kunst- u. Kulturgeschichte. Bd. 6.) gr. 8⁰. VIII, 393 S. Leipzig, P. Friesenhahn. Subskrp. M. 4. —; Einzelpr. M. 5. —.

Snœck, Chev. M. A. Médaillon rond, uniface et coulé du docteur Jean Ingenhousz, médecin en chef et conseiller de la cour impériale autrichienne (1779). (Revue belge de numismatique, 1895, S. 235.)

Speiser, F. Les sculptures de l'église de Tavel. (Fribourg artistique, 1894, 3.)

Stettiner, Richard. Ein Statuen-Projekt im XVIII. Jahrh. (Kunstgeschichtliche Gesellsch. Berlin. Sitzungsber. III, 1895.)

Stiassny, Rob. Zwei Werke Michael Pacher's. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1894, Nr. 1, S. 26.)

Supino, Igino Benvenuto. Giovanni Pisano. (Archivio storico dell'arte, Serie seconda, anno I, 1895, S. 43.)

Tarsia e scultura in legno in Lombardia, con prefazione di Luca Beltrami. [Milano, s. tip.], 1895. 4⁰. p. 11, (39), con ventisette tavole.

Techtermann, M. de. Fonts baptismaux de St. Nicolas. (Fribourg artist., 1895, Janv.)

Teza, E. La vita di Benvenuto Cellini nelle mani del Goethe: nota. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Serie VII, t. VI, disp. 3.)

Tour, H. de la. Jean de Candida. (Rev. numismatique, Série III, T. XII, 1894, p. 327, 461.)

Valabrègue, Antony. Le sculpteur Étienne Marie Falconet: Lettre à sa belle-fille Marie Anne Collot (1779). (Nouvelles archives de l'art français, Série III, T. XI, 1895, S. 18.)

Vitry, P. Le tombeau de Sully à Nogent-le-Rotrou. (Revue archéol., t. 26, 1895, S. 145.)

Wagner, H. Münchner Plastik um die Wende des XV. u. XVI. Jahrh. Eine kunstgeschtl. Studie. 8⁰. VIII, 110 S. München, A. Ackermann's Nachf. M. 2. —.

Wernicke, Ernst. Das Chorgestühl der Martinskirche zu Memmingen. (Christliches Kunstblatt, 1895, Nr. 6, S. 86.)

Zimmermann, Max Gg. Die Spuren der Langobarden in der italischen Plastik des ersten Jahrtausends. 1 u. 2. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1894, Nr. 232—233.)

— — Vortrag. [Aus: „Allg. Ztg.", Beilage.] 8⁰. 30 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. —. 50.

— Tracce dei Longobardi nella plastica del Friuli. Traduzione, con notizie, di G. Loschi. Udine, tip. del Patronato, 1895. 16⁰. 15 p.

Malerei.

Acqua, C. dell'. Di alcune opere dell' insigne pittore pavese Bernardino Gatti, detto il Sojaro. 8⁰. 12 p., con ritratto e due tavole. Pavia, tip. fratelli Fusi, 1895. [Estr. dal Boll. storico pavese, anno II (1894), fasc. 3—4.]

Album figuraler Compositionen nach Originalen aus der Albertina, Kupferstichsammlung Sr. k. u. k. Hoh. Feldmarschall Erzherzog Albrecht v. Oesterreich. I. Serie. Angelica Kauffmann. I. gr. 4⁰, 30 Lichtdr.-Taf. Wien, Gerlach & Schenk. In Mappe M. 20. —.

Aleandri, Vittorio Emanuele. Dei pittori Sanseverinati Cristoforo di Giovanni, Bartolomeo Friginisco Urbani nella metà del secolo XV. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 20, S. 153.)

— Note e correzioni al commentario di M⁰. Lorenzo e di M⁰. Alessandro, pittore Severinate. (Nuova Rivista Misena, VII, 1894, Nr. 11—12, S. 172.)

Alexandre, Arsène. Histoire populaire de la peinture. Ecoles flamande et hollandaise. 4⁰, 480 p. avec 250 grav. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Laurens, 1894. fr. 10. —.

Alippi, Alipio. Ancora di una tavola di Bartolomeo di Maestro Gentile da Urbino. (Nuova Rivista Misena, VII, 1894, Nr. 11—12, S. 182.)

— Di uno stendardo di M. Antonio di Domenico Orlandi di Firenze e di una tavola di suo figlio Nicoló in Ancona. (Nuova Riv. Misena, VIII, 1895, Nr. 1—2, S. 26.)

Artistas, Grandes, Los. Pintores italianos. Giotto, Bellini, Perugino, L. de Vinci, Rafael, Miguel Angel, A. del Sarto, Giorgione, Correggio, Ticiano, Veronés, Dominiquino, Abbano, Salvador Rosa. Con 25 grabados, En-8⁰, 79 p. Madrid, impr. del Suc. de J. Cruzado, á cargo de F. Marqués, s. a. (1895.) 1 y 1,25. (= Bibl. popular de Arte, t. XIV.) Pintores ingleses. Hogarth, Reinolds, Gainsborough, Lawrence, Constable, Turner. Con 27 grabados. 79 p. s. a. (1894.) 1 y 1,25. (= Bibl. popular de Arte, t. VII.)

Bailo, L. Decorazione sulle facciate di case in Treviso. (Arte ital. decor. e ind., III, 10.)

Baldung, gen. Grien, Hans. Handzeichnungen. In Orig.-Grösse u. Lichtdr.-Abbildungen nach den Originalen in Basel, Berlin, Bern ... Zum erstenmal hrsg. von Dr. Gabr. v. Térey. Lichtdruck aus der Anstalt des Hofphotogr. J. Krämer in Kehl. 2. Bd. gr.-f⁰, 58 Tafeln nebst Text, S. XXV—XLVII mit Abbildungen. Strassburg, J. H. E. Heitz. In Mappe M. 100.—.

Baumgartner, G. Auffindung alter Wandgemälde im Stifte Herzogenburg. (Monatsbl. d. Alterthums-Vereins zu Wien, 1894, 9.)

Bedolini, Prof. Angelo. I freschi nella cappella del SS. Sacramento annessa alla parrocchiale Caravaggese nel Circondario di Treviglio. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 6, S. 49.)

Beissel, St. Die Mosaiken v. Ravenna. (Stimmen aus Maria-Laach, 47. Jahrg., Heft 9.)

Bellet, Charles Félix. Peintures faites aux orgues de la cathédrale de Grenoble, 1426. (Rev. de l'art chrét., 1895, t. 6, livr. 1, p. 67.)

Beltrami, Luca. Bernardino Luini e la Pelucca. (Arch. storico dell' arte, ser. seconda, anno I, 1895, S. 5.)

— Il libro di preghiere della duchessa Bona di Savoja, ora al British Museum. (Arch. stor. dell' arte, anno VII, 1894, S. 385.)

Berenson, B. Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism. Roy. 8⁰. Putnam's Sons. 15|.

Berthier, J. J. La Vierge Achéropite de Sts. Domenico e Sisto à Rome. (Revue de l'art chrétien, 1894, t. 5, livr. 6, p. 483; 1895, t. 6, livr. 1, p. 42.)

Bertolini, Cav. Ant. Dario. L'incredulità di S. Tommaso-Pala d'altare in Portogruaro ora al British Museum. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 18, S. 137.)

Bildwerke, Die, an den kirchlichen Bauten zu Maria Saal in Kärnten. Mit Original-Aufnahmen von Paul Grueber. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., 21. Bd., 1895, S. 33.)

Bluth. Mittelalterliche Wandgemälde in der Kirche in Dahlem bei Berlin. (Centralbl. der Bauverwaltung, 1895, S. 25.)

Bode, Wilhelm. Der Herbst von Francesco Cossa in der Berliner Galerie. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, Bd. 16, 1895, S. 88.)

— Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in Wien. Das holländische Stilleben. Die vlämischen Kleinmeister. (Die graph. Künste, 1894, S. 100 u. 103.)

— Die Kleinmeister der holländischen Schule in der Galerie d. Fürsten Liechtenstein in Wien. (Die graph. Künste, 1894, S. 79.)

— Rembrandts Bildnis des Mennoniten Anslo in der Königl. Galerie zu Berlin. (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, Bd. 16, 1895, S. 3.)

Boni, Giac. Il d .) di Parenzo ed i suoi mosaici. 4⁰, 8 p. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894. [Estr. dall' Arch. storico dell' arte, anno VII, fasc. 5.]

Boucher, François. 53 Bl. Lichtdrucke nach Kupferstichen und Originalen aus der „Albertina“. f⁰. 1 Blatt Text. Wien, Gerlach & Schenk. In Mappe M. 25. —.

Bouchot, Henri. Le portrait-miniature en France. III: De la Restauration jusqu'à nous. (Gazette des B.-Arts, 1894, II, S. 475; 1895, I, S. 237.)

Braquehaye, Ch. Guillaume Cureau, peintre de l'hôtel de ville de Bordeaux (1622—1648); les peintures de Pierre Mignard et d'Alphonse Dufresnoy à l'hôtel d'Epernon, à Paris; les monuments funéraires érigés à Henri III dans l'église de Saint-Cloud; par C. B., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Bordeaux. In-8⁰, 36 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1894.

Braun, Edmund. Trierer Bilderhandschrift vom Anfang des 12. Jahrhunderts mit Künstlerinschrift. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 345.)

Bredius, A. Het schildersregister van Jan Sysmus, stads-doctor van Amsterdam. (Oud-Holland, XII, 1894, S. 160.)

Bry, Joh. Theodor de. Emblemata saecularia. Kulturgeschichtliches Stamm- u. Wappenbuch. (Oppenhemii 1611.) Mit einer Einleitung über die Stammbücher des 17. Jahrhunderts, hrsg. von Frdr. Warnecke. hoch 4⁰, 8 S., 56 S. Text u. 100 Taf. in Facsim.-Druck. Berlin, J. A. Stargardt. In Mappe M. 50. —.

Buccolini, Prof. Tito. Un Antonello da Messina nella Pinacoteca di Spoleto. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 25, S. 198.)

C. Il Duomo di Parenzo ed i suoi mosaici. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 19, S. 149.)

C. F. Le portrait de femme de la Galerie Lacaze (Musée du Louvre). (Gaz. des B.-Arts, 1895, I, S. 235.)

Calzini, Egidio. Marco Palmezzano e le sue opere. (Continuazione e fine.) (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 335, 455.)

— Marco Palmezzano e le sue opere. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. 4⁰ fig., 93 p. [Estr. dall' Archiv. storico dell' arte, anno VII, fasc. 3.]

Cantalamessa, Giulio. Affreschi di Cesare Maccari nella cupola della basilica di Loreto. (Nuova Antologia, vol. 55, fasc. 3. — Nuova Rivista Misena, VIII, 1895, Nr. 1—2, S. 3.)

Caroti, G. Decorazione della testata destra nella nave traversa della Certosa di Pavia. (Arte ital. decor. e ind., III, 9.)

Castellani, Car. Early Venetian printing illustrated. 4° fig., 37 p., con facsimile. Venice, Ferd. Ongania edit. (tip. Emiliana), 1895.

Castellani, Giuseppe. Di Taddeo e Federico Zuccari. (Nuova Rivista Misena, VII, 1894, Nr. 9–10, S. 131.)

Cavalcaselle, G. B. et J. A. **Crowe**. Storia della pittura in Italia dal secolo II ad secolo XVI. Vol. V—VI (Alcuni pittori ed altri artisti fiorentini dell' ultimo periodo del secolo XIV e del XV; pittori fiorentini fin poco dopo la prima metà del secolo XV), 8°, 2 voll. (p. 269; VIII, 320.) Firenze, succ. Le Monnier edit. (stab. tip. Fiorentino), 1892–94. L. 15. —.

Cenni, Brevi, illustrativi delle quattro tavole rappresentanti un antico disegno del Monte S. Simeone [di Domenico Mioni]. 8°, 11 p. con quattro tavole. Udine, tip. Del Bianco, 1895. [Pubblicati per le nozze d'argento Marinelli-Orlandi.]

Centenario, Quarto, dalla nascita di Antonio Allegri detto il Correggio, Parma, 17 giugno — 1° luglio 1894: ricordo dello studio artistico Chimera. 4° fig., p. 4, con quattro tavole. Parma, lit. L. Battei, 1894.

Chabeuf, H. Peintures murales du XVe siècle à Dijon. (Revue de l'art chrétien, 1894, t. 5, livr. 6, p. 502.)

Champeaux, A. de. Jean Colombe, enlumineur des ducs de Savoie et de la reine de France Charlotte de Savoie. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 16, S. 154.)

Cohn, F. Ein Breslauer Maler in Norwegen. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, VI, 2.)

Costantini, Ing. Costantino. Per la scopertura degli affreschi di Cesare Maccari a Loreto. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 9, S. 65.)

D. L'affresco del Sodoma a Monteoliveto fuori Porta S. Frediano. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 2, S. 14.)

D'Avril, A. Une peinture de F. H. Flandrin à St.-Pierre de Chaillot. (Rev. de l'art chrét., 1895, t. 6, livr. 2, p. 93.)

Despierres, Mme G. Commande au XVIIe siècle d'un tableau représentant une descente de croix; par Mme G. D., membre correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Alençon. In-8°, 11 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1894.

Destrée, Jos. Les miniatures du Grimani. (Annales de la soc. d'Archéol. de Bruxelles, VIII, 4.)

Diehl, Ch. Les émaux byzantins de la Collection Zwénigorodskoi. (Gaz. des B.-Arts, 1895, I, S. 287.)

Dimier, L. Les emaux de Chartres et deux dessins du Louvre. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 16, S. 155.)

— Les fresques de Simon Vouet à Wideville. (Gaz. des B.-Arts, 1894, II, S. 497.)

— Un Primitif Italien inconnu. (La Chron. des Arts, 1894, Nr. 39, S. 308.)

Dobbert, E. Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, Bd. 15, 1894, S. 125, 211.)

Dodgson, Campbell. Ein Studienblatt des Vittore Pisano zu dem Fresko in S. Anastasia zu Verona. (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, Bd. 15, 1894, S. 259.)

Dollmayr, Hermann. Raffaels Werkstätte. (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XVI, 1895, Thl. 1, S. 231.)

Droghetti, Cav. Augusto. Il Cenacolo dipinto da Benvenuto Tisi da Garofalo. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 21, S. 165.)

Durrieu, Paul. Les miniatures d'André Beauneveu, s. l. 1894. 4°, 20 p.

— Un dessin du Musée du Louvre attribué à André Beauneveu. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, t. I^e^, 1894, S. 179.)

— Un manuscrit à miniatures de la Maison de Savoie à la bibliothèque de l'Escurial. (La Chron. des Arts, 1895, Nr. 14, S. 135.)

Durrieu, P. et J. J. **Marquet de Vasselot**. Les manuscrits à miniatures des Héroides d'Ovide, traduites par Saint-Gelais, et un grand miniaturiste français du XVIe siècle. 8°, 38 p. et planches. Châteaudun, impr. de la Société typograph. [Extrait de l'Artiste.]

Engelhard, Dr. R. Hans Raphon, ein niedersächsischer Maler um 1500. gr.-f°, XVI S. mit 6 Lichtdr. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4. —.

Engerand, Fernand. L'œuvre de Van der Meulen. (La Chron. des Arts, 1895, Nr. 9, S. 73; Nr. 12, S. 111.)

— Les commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 13, S. 119; Nr. 14, S. 131; Nr. 15, S. 144; Nr. 16, S. 151; Nr. 17, S. 163; Nr. 18, S. 171; Nr. 19, S. 187.)

— Les peintres provinciaux. La Champagne, La Feye, en Caen (XVIIe siècle). (La Chron. des Arts, 1895, Nr. 4. S. 28.)

Erculei, R. Il Palazzo di Caprarola e gli ornamenti delle rue volte. (Arte ital. decorat. e ind. III, 10.)

F. C. Il pittore trentino Andrea Pozzo. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 21, S. 166.)

Fiammazo, A. Il codice Dantesco della biblioteca di Bergamo illustrato. 8°, 67 p. Udine, G. B. Doretti. L. 3. —.

Fierens-Gevaert, Hippolyte. Jan Steen au Louvre. (L'Art, t. 59, S. 3.)

Frantz, Prof. Dr. Erich. Geschichte der christlichen Malerei. 15. Lfg. gr. 8°, 2. (Schluss-) Theil. Von Giotto bis zum Tode Raffaels. S. 673—800. Freiburg i. B., Herder. M. 1. 50. — 16. u. 17. (Schluss-) Lfg. M. 5. 50. — (Inhalt: 16: 2. Theil: Von Giotto bis z. Höhe des neueren Stils. III, V u. S. 801—950. M. 1. 50. — 17: Bilder zur Geschichte der christlichen Malerei. 109 einfache und 7 Doppel-Tafeln. 2. Theil 72 Taf. mit 7 S. Text. M. 4. —.)

Frati, Dott. Lodovico. Giov. Francesco Grimaldi detto il Bolognese. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 5, S. 35.)

Frimmel, Dr. Theodor v. Aus der Stuttgarter Galerie. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894—95, Nr. 3, Sp. 33.)

— Kleine Galeriestudien. Neue Folge. 1. Lfg. Die Gemäldesammlung in Hermannstadt. gr. 8°, 94 S. mit 6 Abbild. u. 3 Facs. Wien, Gerold & Co. M. 3. 60. — 2. Lfg. Von den Niederländern in der kaiserl. Gemäldesammlung zu Wien. 8°, 98 S. Ebenda. M. 2. 40.

— Van Dyck's William Villiers in Wien. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894—95, Nr. 25, Sp. 385.)

Frizzoni, Gustavo. Encore quelques réflexions sur le Vierge aux rochers de Léonard de Vinci. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 39, S. 308.)

— La madonna della Scodella del Correggio. 4°, p. 6. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894. [Estr. dall. Arch. storico dell' arte, anno VII, fasc. 4.]

— Tre opere provenienti dall' antica scuola ferrarese, nuovamente illustrate. 4° fig. p. 10.

Roma, tip. dell' Unione cooperativa ed., 1894. [Estr. dall' Arch. storico dell' arte, anno VII, fasc. 3.]

Frizzoni, Gustavo. Un' opera di Lorenzo Lotto ripristinata. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 1, S. 6.)

Fuhse, F. Dürer. Kleine Mittheilungen. Die Aufschriften auf der Rückseite der Bildnisse Karls des Grossen und Sigismunds. (Mittheil. aus d. german. Nationalmuseum, 1895, S. 8.)

— — Dürer's Aufschrift auf d. Röthelzeichnung Raffael's (?) in der Albertina zu Wien. (Mittheil. aus d. german. Nationalmuseum, 1895, S. 11.)

Funck, Heinrich. Ein Schreiben Tischbein's über Goethe in Rom. (Nord u. Süd, 19. Jahrgang, April.)

Gabillot, C. Hubert Robert. (L'Art, t. 59, S. 191.)

— Hubert Robert et son temps; par C. G., agrégé de l'Université. gr. 8⁰, 292 p. avec 57 grav. dans le texte et 12 grav. hors texte tirées en sanguine. Paris, impr. Moreau et Cie.; libr. de l'Art, 1895. fr. 8. —.

Gerspach. Les mosaïques du Baptistère de Florence. (La Chron. des Arts, 1895, Nr. 11, S. 99.)

Geymüller, H. de. Encore les deux Vierges aux Rochers de Léonard de Vinci. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 31, S. 244.)

Gianuizzi, Avv. Pietro. A proposito di un pittore Sanseverinate. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 1, S. 5.)

— Di Antonio da Faenza e di alcune sue pitture. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 19, S. 145.)

— Le opere di Lorenzo Lotto nella Marche e i suoi discepoli Marchigiani. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 21, S. 162; Nr. 22, S. 171; Nr. 23, S. 179; Nr. 24, S. 188; Nr. 25, S. 197.)

— Nuovi documenti sugli affreschi del Cav. Pomarancio giá esistenti nella Cupola di Loreto. (Nuova Rivista Misena, VIII, 1895, Nr. 3—4, S. 35.)

Grahame, George. Claude Lorrain, painter and etcher. (Portfolio, 1895, 15.)

Gramantieri, prof. Demetrio. Intorno ad un frammento di quadro attribuito a Raffaello. 8⁰, p. 14. Pesaro, stab. tip. lit. di G. Federici, 1894.

Gréville, E. Durand. Mutilation du „Banquet de la garde civique" de B. van der Helst. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 2, S. 13.)

Gronau, Georges. Notes complémentaires sur Domenico Campagnola. (Gazette des B.-Arts, 1894, II, S. 433.)

— Notes sur Jacopo Bellini. Les livres de dessins au British Museum et au Louvre. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 7, S. 54.)

Grouchy, de. Pierre et Louis Le Blanc, peintres ordinaires du roi (1674—1686). (Nouvelles arch. de l'art français, sér. III, t. XI, 1895, S. 24.)

Gruyer, Gustave. Vittore Pisano, appelé aussi le Pisanello. V: Les dessins de Pisano. (Gazette des B.-Arts, 1894, II, S. 485.)

Guhrauer, Heinr. Das Wandgemälde in der Aula des Gymnasiums zu Wittenberg. Festrede, gehalten am 10. Nov. 1893. Programm d. Gymnasiums in Wittenberg, 1894. 4⁰, 14 S. u. 1 Tafel.

Guiffrey, Jules. Sambat, peintre de miniatures et sa fille Agiathis Sambat, élève de François Gérard (1790—1830). (L'Art, t. 59, S. 16.)

Gurlitt, Corn. Britische Thiermalerei. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 39. Jahrgang, März.)

H. C. A propos de La Trinité de Jean Bellegambe. (Revue de l'art chrétien, sér. 5, t. 6, livr. 3, 1895, S. 266.)

Hasse, Prof. K. E. Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena. Mit Abbildungen. (Zeitschr. für bild. Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 6, S. 137.)

Haverkorn van Rijsewijk, P. Bernard Zwaerdecroon. (Oud-Holland, XIII, 1895, S. 57.)

— Rotterdamsche schilders. De schilders Volmarijn. (Oud-Holland, XII, 1894, S. 136.)

His, Eduard. Holbeins Bergwerkzeichnung im Britischen Museum. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, Bd. 15, 1894, S. 207.)

Hoffmann, R. Ein märkisch-kirchlicher Bilderfund. (Christl. Kunstblatt, 1894, 9.)

Hofstede de Groot, C. De wetenschappelijke resultaten van de tentoonstelling van oude kunst te Utrecht in 1894 gehouden. (Oud-Holland, XIII, 1895, S. 34.)

— Entlehnungen Rembrandts. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlgn., Bd. 15, 1894, S. 175.)

— Johannes Vermeer. (Die graph. Künste, 1895, S. 16.)

Holbein, Hans. Bildnisse von berühmten Persönlichkeiten der englischen Geschichte aus der Zeit Heinrich VIII. nach den Orig.-Handzeichnungen v. H. in der Bibliothek zu Windsor Castle. Mit einer geschichtl. Einleitung von Biblioth. Rich. R. Holmes, F. S. A. gr.-f⁰, 54 Lichtdr.-Taf. mit 8 S. Text. München, F. Hanfstängl. Geb. M. 100. —.

Horčička, Ad. Das Altarblatt der Decanalkirche zu Elbogen aus dem Jahre 1579. (Mittheil. d. Vereins f. Gesch. der Deutschen in Böhmen, 33. Jahrg., Nr. 3.)

Hymans, Henry. Un nouveau tableau attribué à Memling, acquis par le Musée d'Anvers. (La Chron. des Arts, 1895, Nr. 19, S. 180.)

Jacquot, Albert. Notes sur Claude Deruet, peintre et graveur lorrain (1588—1660); par A. J., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. In-8⁰, 195 p. avec grav. et tableau généalogique. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.; libr. Rouam, 1894.

Ilg, A. Antonio Beduzzi. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereins zu Wien, Bd. 30.)

Jouin, Henry. André Camot, peintre (1680). (Nouv. archives de l'art français, série III, t. XI, 1895, S. 35.)

— André Lepeintre et Brette, peintres. (Nouv. archives de l'art français, sér. III, t. X, 1894, S. 367.)

— Le Frère Baptista, peintre français (1697). (Nouv. archives de l'art français, série III, t. XI, 1895, S. 35.)

Junker, Herm. Das von Seekatz 1762 gemalte Goethefamilienbildniss. (Berichte des Freien Deutschen Hochstifts z. Frankfurt a. M., N. F., 11. Bd., Heft 1.)

Justi, C. Das Tizianbildnis der Königl. Galerie zu Cassel. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., Bd. 15, 1894, S. 160.)

— Der Fall Cleve. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, Bd. 16, 1895, S. 13.)

— Ein Bildnis der Isabella von Oesterreich von Mabuse. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 7, S. 161; Nr. 8, S. 198.)

Kautzsch, Dr. R. Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. Mit 1 Taf. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XII, Heft 1, S. 1; Heft 2—3, S. 57.)

Kieckens, J. F. Schilderkunst. Daniel Seghers, van het geselschap Jezu, bloemschilder (1590 bis 1661). 8⁰, 12 p. Gent, A. Siffer. fl. —. 75.

Knackfuss, H. Dürer und Holbein der jüngere. [Aus: „Neue Monatsh. des Daheim.“] Lex.-8⁰, 76 S. mit 83 Abbild. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2. —.

— Raffael. Mit 110 Abbildungen von Gemälden und Handzeichnungen. [Aus: „Neue Monatshefte des Daheim.“] Lex.-8⁰, 112 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3. —.

— Rembrandt. Mit 157 Abbildungen Rembrandtscher Gemälde, Radirungen und Handzeichnungen. [Aus: „Neue Monatsh. des Daheim.“] Lex.-8⁰, 160 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3. —. 1. u. 2. Auflage.

— Rubens. [Aus: „Neue Monatshefte des Daheim.“]) Mit 99 Abbildungen von Gemälden u. Handzeichnungen. Lex.-8⁰, 128 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3. —.

Koopmann, Dr. W. Raffael-Studien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters. Mit 36 Abbildungen, darunter 21 Abdrücke nach Handzeichnungen Raffael's in der Grösse des Originals. 2. Ausgabe. Mit Nachtrag, enth.: Handzeichnungen aus Raffael's röm. Zeit. Mit 4 Abbildungen. gr. 4⁰, XL, 75 S. Marburg, N. G. Elwert's Verlag. M. 7. —.; geb. M. 8. —.; Nachtrag (XL S.) allein M. 1. 60.

Lacher, K. Die Deckenmalerei der Capelle im Schlosse Strechau. (Kunstbeiträge aus Steiermark, 1894, II, 3.)

— Nachträgliches über ältere Sgraffitomalereien in Steiermark. (Kunstbeitr. aus Steiermark, II, 2.)

Lanciani, Rodolfo. La pianta di Roma antica e i disegni archeologici di Raffaello Sanzio. (Rendiconti della reale accademia dei Lincei: classe di scienza morali, storiche e filologiche, ser. V, vol. III, fasc. 10—12.)

Lanciarini, Vincenzo. Dei Fratelli Nardini e di altri pittori di S. Angelo in Vado. Continuazione e fine. (Nuova Riv. Misena, VII, 1894, Nr. 9—10, S. 134.)

Landsperg, Abbesse Herrade de. Hortus deliciarum. Réproduction héliographique d'une série de miniatures, calquées sur l'original de ce manuscrit du XIIième siècle. Texte explicatif par le chanoine G. Keller. Ed. par la soc. pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. Livr. VI. (Supplément.) gr.-f⁰. 10 Lichtdr.-Taf. mit 4 Bl. Text. Strassburg i. E., K. J. Trübner, Verl. M. 15. —.

Lechner, Dr. Karl. Ein Votivbild Kaiser Leopold's I. u. seiner Gemahlin Claudia Felicitas. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., Bd. 21, 1895, S. 92.)

Lefort, Paul. Historia de la pintura española, por P. L.; prólogo de Federico Balart, versión castellana de J. G. A. Madrid, impr. del Sucesor de J. Cruzado, á cargo de Felipe Marqués, s. a. (1894.) En 4⁰, VII, 271 p. con grabados intercalados. Libr. de Murillo. 4 y 4,50. (= Biblioteca de Bellas Artes, t. X.)

Leprieur, Paul. Le prétendu Memling du Musée de Bruxelles et les Jardins de Paradis. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 40, S. 320.)

— Le tableau de la vente Baudot. (La Chron. des Arts, 1895, Nr. 1, S. 5; Nr. 2, S. 13.)

Lettera, Una, di Raffaello da Urbino. (Nuova Rivista Misena, VII, 1894, Nr. 11—12, S. 187.)

Lhuillier, T. Antoine Garnier, de Fontainebleau, peintre et graveur ordinaire du roi: par Th. Lhuillier, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Melun. In-8⁰, 20 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1894.

Libro dei conti di Lorenzo Lotto. (Le Gallerie naz. italiane, anno I, 1894, S. 115—224.)

Lier, H. A. Zur Gemäldekunde. (Blätter für literar. Unterhaltung, 1895, Nr. 7.)

Loftie, W. J. Landseer and Animal Painting in England. f⁰. Blackie. 6/.

— Reynolds and Children's Portraiture in England. f⁰. Blackie. 6/.

Logan, Mary. Lorenzo Lotto. (Gaz. des Beaux-Arts, 1895, I, S. 361.)

M. L. Nouvelles attributions de quelques tableaux de la Galerie de Naples. (La Chron. des Arts, 1895, Nr. 14, S. 137.)

Mabilleau, Léopold. La peinture française au Musée de Madrid. (Gaz. des B.-Arts, 1895, I, S. 399, 411.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. Documenti su Nicolò da Puglia detto dall' Arca, Giacomo Filippo Ditraldi, pittore ferrarese, la S. Cecilia di Raffaello, Alfonso Lombardi, Ercole Procaccini, Guido Reni ecc. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 365.)

Malerei, Romanische, zu Pürgg. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1894, 11.)

Mantz, Paul. Louis Tocqué. (Gaz. des Beaux-Arts, 1894, II, S. 455.)

Marchigiani, prof. Giov. Per la collocazione della prima pietra del monumento a Raffaello in Urbino: parole (Comitato centrale per la erezione di un monumento a Raffaello in Urbino). 8⁰, p. 24. Urbino, tip. della Capella, 1894.

Mareuse, Edgar. Les peintures découvertes à la Maladrerie de Poissy. (L'ami des monuments, vol. IX, 1895, S. 37.)

— Les peintures murales de la Maladrerie de Poissy; par E. M., membre de la commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise. In-8⁰, 20 p. et planches en noir et en coul. Versailles, imp. Cerf et Cie.

Marguillier, Auguste. Encore Michel Pacher. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 35, S. 275.)

Maulde la Clavière, R. de. A propos de quelques portraits de François I. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 153.)

Maxe-Werly, L. Examen archéologique d'une miniature exécutée au XVIe siècle et du tableau représentant Notre-Dame des Vertus de Ligny-en-Barrois; par L. M.-W., membre non résidant du comité des travaux historiques et scientifiques. In-8⁰, 39 p. et planches. Bar-le-Duc, imp. Contant-Laguerre. [Extr. des Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc, 3e série, t. 4.]

Mazzarosa, Marchese Antonio. Alcune ancòne del XIV secolo, e un bel quadro cinquecentista di scuola toscana. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 9, S. 69.)

Melani, A. Dipinti ornamentali nell' Oratorio degli Serovegni e in quello di San Giorgio a Padova. (Arte ital. decor. e ind., III, 12.)

Merson, Olivier. Charles le Brun à Vaux-le-Vicomte et à la manufacture Royale des meubles de la couronne. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 89, 399.)

Michel, Émile. Un nouveau Memling au Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 5.)

Middleton-Wake, Charles H. The Ashburnham Rembrandt. (The Academy, 1894, Nr. 1178, S. 452.)

Moes, E. W. Een brief van kunsthistorische beteekenis. (Oud-Holland, XII, 1894, S. 238.)

Momméja, Jules. Mosaïques du moyen-âge et Carrelages émaillés de l'abbaye de Moissac; par J. M., de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-8⁰, 20 p. avec fig. et planche en coul. Paris, Imprimerie nationale. 1894. [Extrait du Bulletin archéologique (1894).]

Mont-Louis, René de. Adrien Brawer, le petit peintre flamand. In-18⁰, 58 p. avec 4 gravures. Limoges, impr. et libr. Ardant et Cie., s. a.

Müntz, Eugène. Léonard de Vinci et la Vierge aux rochers. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 29, S. 231.)

— Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIVe au XVIe siècles. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires. T. Ie, 1894, S. 203.)

— Rogier van der Weyden à Milan et à Florence. Ses portraits des Sforza et des Médicis. Avec des notes sur les Artistes flamands ou allemands ayant travaillé en Italie au XVe siècle. (Revue de l'Art chrétien, Série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 190.)

Mugnier, Fr. Les manuscrits à miniatures de la maison de Savoie. Le Bréviaire de Marie Savoie, duchesse de Milan; les heures des ducs Louis et Amédée IX. Moutiers, F. Duclos. Avec 17 phototypies hors texte. 8⁰. Fr. 30. —.

Murray, C. F. Catalogue of the Pictures belonging to his Grace the Duke of Portland. Roy. 4⁰. Ellis and Elvey. £ 6. 6.

Natali, Giulio. Alcuni affreschi di Simone de-Magistris a Caldarola. (Nuova Rivista Misena, VII, 1894, Nr. 11—12, S. 176.)

Negri, Francesco. Giorgio Alberini pittore. (Rivista di storia, arte, archeologia della provincia di Alessandria, anno IV, 1895, fasc. 9.)

Noel, G. Diego Velazquez. (L'Art, t. 59, S. 48.)

Nolhac, Pierre de. Le portrait de l'Infante Isabelle, par Nattier, au Musée de Versailles. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 16, S. 153.)

„Pallas", Le, de Botticelli. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 11, S. 96.)

Paoletti, Pietro. Raccolta di documenti inediti per servire alla storica della pittura veneziana nei secoli XV e XVI: ricerche del prof. P. P. Fascicolo I (J. Bellini). Padova, stab. tip. P. Prosperini, 1894. 4⁰. p. 1—19.

Peintures, Les, murales de Dürer au château de Wittenberg. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 18, S. 173.)

Peinture, Une, de Memling. (Revue de l'art chrétien, Série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 266.)

Poggi, Cav. Vittorio. Divisione dei quadri di casa Morone in Milano nel secolo XVII. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 25, S. 195.)

Ponsonailhe, Ch. Les cent chefs-d'œuvre de l'art religieux. Les peintres interprétant l'évangile. Bruxelles. 8⁰. IV, 198 p., nombr. gravures. fl. 6. —.

Poradowska, Marguerite. Jan Steen. (L'Art, t. 59, S. 501.)

Porée. Jean Nicolle, peintre (1614—1650); par M. le chanoine Porée, correspondant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8⁰, 31 p. Paris, imprimerie Plon, Nourrit et Cie. 1894.

Quadro, Un, del Guercino rubato a Fano. (Nuova Rivista Misena, VIII, 1895, Nr. 3—4, S. 63.)

R., A. Ein neuer Rembrandt im Berliner Museum. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 5, Sp. 74.)

Raadt, Th. de. Les miniatures de Cassel, signées du monogramme HB, surmonté d'un trait, sont-elles l'œuvre de Gérard Horebouts. Bruxelles, Vromant et Co. 8⁰. 8 p. fl. 1. —.

Raffaelle. Reproductions of Drawings at Oxford. By J. Fisher. Cr. 8⁰. Clarendon Press. 21/.

Reber, F. v. Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafel-Malerei im 14. u. 15. Jahrh. (Aus den Sitzungsberichten der philos.-philol. u. der histor. Classe der k. bayer. Akad. d. Wiss. 1894. Heft III.) 8⁰. S. 343—389. München, Druck der Akadem. Buchdruckerei von F. Straub, 1895.

[Rembrandt.] 17 Photogravuren nach Gemälden von Rembrandt in der Galerie zu Cassel. F⁰. Berlin, Photograph. Gesellschaft. In Mappe. M. 200. —.

Retrosi, Prof. Emilio. Due documenti intorno agli affreschi già esistenti nella cappella di S. Giov. Battista nella villa papale alla Magliana. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 4, S. 29.)

Revillion, Charles. Recherches sur Memlinc et sur les peintures de l'abbaye de Saint-Bertin qui lui sont attribuées; par C. R., membre titulaire de la Société des antiquaires de la Morinie. In-8⁰, 30 p. Saint-Omer, imp. d'Homont, 1895. [Extr. du t. 23 des Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie.]

Reymond, Marcel. Le „Saint Grégoire" de Rubens du Musée de Grenoble. (L'Art, t. 59, S. 447.)

Ricci, Ang. Maria. Di alcuni dipinti della scuola di Raffaello nel convento de' padri domenicani in Rieti. Rieti, tip. Petrongari Pietro, 1894. 16⁰, 9 p.

— Corrado. Di un quadro d'Ercole Roberti già in Ravenna ora nella r. pinacoteca di Milano. (Atti della provinciale accademia di belle arti in Ravenna per gli anni 1890—93. Ravenna 1894.)

— Il Correggio. Bologna, ditta Nicola Zanichelli di Cesare e Giacomo Zanichelli tip. edit., 1894. 16⁰, 73 p. L. 1. —.

Ridolfi, Enr. La Pallade di Sandro Botticelli. (Archivio storico dell' arte, Serie seconda, anno I, 1895, S. 1.)

— Ritrovamento della Pallade di Sandro Botticelli. Firenze, stab. tip. Fiorentino, 1895. 4⁰. 6 p. [Extr. dal giornale La Nazione, anno XXXVII, no. 61.]

Riemsdijk, B. W. F. van. De portretten van Jacob Willemsz. Delf en zijne drie zonen. (Oud-Holland, XII, 1894, S. 233.)

Ritratto, Un, di Raffaello. (Nuova Rivista Misena, VIII, 1895, Nr. 3—4, S. 59.)

Roberti, Conte Tiberio. Riparazione di un prezioso affresco del Guariento. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 18, S. 143.)

Rosenberg, Adolf. Peter Paul Rubens. Mit Abbildgn. III. IV. Rubens in Italien 1600—1608. (Forts.) (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1894, Nr. 3, S. 61; Nr. 6, 1895, S. 142.)

Rouffaer, G. P. Oude schilderijen te Batavia. (Oud-Holland, XII, 1894, S. 193.)

Rupin, Ernest. Peintures murales de l'église de Tauriac (Lot), XVIe siècle. (Revue de l'art chrétien, 1895, t. 6, livr. 1, p. 21; livr. 2, p. 119.)

Sacchi, Federico. Documents relating to Cima's altar-piece „The Incredulity of Thomas". (The Academy, 1894, Nr. 1175, S. 381.)

Sant' Ambrogio, Diego. Bernardino De Rossi in Santa Maria delle Grazie in Milano, nella sala del Cenacolo e nella Crocifissione del Montorfano. (Archivio storico dell' arte, Serie seconda, anno I, 1895, S. 20.)

Sayous, Ed. Durer et Holbein portraitistes. (Bibliothèque universelle et Revue suisse, 1894, Nr. 8.)

Scheibler, Ludw. u. Carl **Aldenhoven.** Geschichte der Kölner Malerschule. 100 Lichtdr.-Taf. m.

erklär. Text (= Publikationen der Gesellsch. f. rheinische Geschichtskde. XIII. [In 3 Lfgn.]) 1. Lfg. gr. F⁰. 32 Taf. Lübeck, Joh. Nöhring. In Mappe M. 40. —.

Schlosser, Julius von. Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrh. (Jahrb. d. kunsthistor. Sammlgn. des Allerh. Kaiserhauses, XVI, 1895, Th. 1, S. 144.)

Schlumberger, Gustave. Un tableau-reliquaire byzantin inédit du Xe siècle. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires. T. Ie, 1894, S. 99.)

Schmid, W. Hanns Muelich, Miniaturmaler am Hofe Albrecht's V. von Bayern. (Zeitschrift d. Bayer. Kunstgew.-Ver. München, 1894, 9.)

Schroeder, Alfr. Mittelalterliche Wandgemälde bei St. Peter am Perlach. (Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, XXI.)

Sordini, Gius. Di un diploma e di un affresco esistenti nel palazzo arcivescovile di Spoleto. Firenze, tip. pei Minorenni corrigendi, 1894. 8⁰. p. 28. [Estr. dal giornale Arte e storia, 1894, ni 15, 16 e 17.]

Stähelin, H. Ein Glasgemälde von Unter-Bussnang aus dem Jahre 1591. (Thurg. Beiträge, 1894, 33.)

Stearns, F. P. Life and Genius of Jacopo Robusti, called Tintoretto. Cr. 8vo. Putnam's Sons. 9/.

Stettiner, Richard. Die illustrierten Prudentiushandschriften. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doctorwürde an der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg. 8⁰. VIII, 400 S. Berlin, Druck von J. S. Preuss, 1895.

Stiassny, Robert. Baldung-Studien. II. III. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 7, Sp. 97; Nr. 20, Sp. 305; Nr. 21, Sp. 325.)

Supino, Igino Benvenuto. Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894. 4⁰ fig. 13 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, anno VII, fasc. 4.]

Thode, Henry. Der Ring des Frangipani. Ein Erlebniss. gr. 4⁰. VII, 183 S. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 12. —.

Tornézy, A. Bergeret et Fragonard, journal inédit d'un voyage en Italie (1773—1774). Précédé d'une étude par M. A. T., ancien président de la Société des antiquaires de l'Ouest. In-8⁰, 439 p. et gravures. Poitiers, imp. Blais, Roy et Cie. Paris, lib. May et Motteroz. 1895. [Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest (année 1894, t. 17, 2e série).]

Trabaud, P. La résurrection de Lazare, triptyque de Nicolas Froment. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 157.)

Trenta, Giov. L'Inferno e gli altri affreschi del camposanto di Pisa attribuiti agli Orgagna, a Buffalmacco, al Lorenzetti e a Giotto, restituiti ai loro veri autori, con documenti inediti. Pisa, Enrico Spoerri edit. (tip. Galileiana), 1894. 8⁰, 74 p. L. 4. —.

Ulmann, Hermann. Bilder und Zeichnungen der Brüder Pollajuoli. (Jahrbuch d. k. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 15, 1894, S. 230.)

— Die Thaten des Herkules. Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Hrsg. v. U. Mit 19 Taf. in Phototypie. 4⁰. VIII, 12. S. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. In Mappe. M. 20. —.

— Ein wiedergefundener Botticelli. (Kunstchr. N. F., VI, 1894/95, Nr. 19, Sp. 289.)

Valabrègue, Antony. Un portrait d'Algarotti par Jean Étienne Liotard. (L'Art, t. 59, S. 417.)

Van Dyke, J. C. A Text-Book of the History of Painting. Cr. 8⁰, 304 p. Longmans. 6/.

Vannaire, V. Une famille d'artistes provinciaux. Les Mercier; par le docteur V. Vannaire. In-16⁰, 70 p. Moulins, imprimerie et librairie Crépin-Leblond, 1894.

Venturi, Adolfo. Gentile da Fabriano und Vittore Pisano. (Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 16, 1895, S. 65.)

— Pittori della corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo XVI. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894. 4⁰. 15 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, anno VII, fasc. 4.]

Vernarecci, Augusto. Il Torrigiano pittore fiorentino a Fossombrone. (Nuova Rivista Misena, VIII, 1895, Nr. 3—4, S. 52.)

Verzeichniss von Photographien nach Werken der Malerei bis zum Anfang des XIX. Jahrh., nach kunstwissenschaftl. Gesichtspunkten geordnet, mit beigefügten Verkaufs-Preisen. 5. Lfg. gr. 8⁰. IV u. S. 563—704. Berlin, Amsler & Ruthardt. M. 10. —.

Vesme, Alessandro. Giovan Francesco Caroto alla corte di Monferrato (commento ad una pagina del Vasari). (Archivio storico dell' arte, Serie seconda, anno I, 1895, S. 33.)

Vinci, Leon. da. Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella biblioteca Ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 2—3. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1892—94. f⁰, p. 21—72, con ottanta tavole.

Voss, Georg. Die neu entdeckten Wandgemälde zu Dahlem. (Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 15, 1894. S. 261.)

Wagner, F. B. Das Wissen und Können Leonardo da Vinci's. Programm der Technischen Staatslehranstn. zu Chemnitz, 1895, 108 S. 4⁰.

Walpole, H. Anecdotes of Painting in England; With some Account of the Principal Artists, with Additions by Rev. Jas. Dallaway; and Virtue's Catalogue of Engravers who have been Born or have Resided in England. New ed., Revised. With Additional Notes by Ralph N. Wornum. 3 vols. 8⁰. Swan Sonnenschein. 12/.

Wandgemälde als Altaraufsätze aus dem Mittelalter. (Der Kirchenschmuck [Seckau], XXVI, 1.)

Watteau, Antoine, Nicolas Lancret u. Jean Baptiste Pater. 71 Bl. Lichtdr. nach Kupferstichen u. Originalen aus der „Albertina". F⁰. 1 Bl. Text. Wien, Gerlach & Schenk. In Mappe. M. 35. —.

Weber, Paul. Die Kirche zu Burgfelden und ihre Wandgemälde. Ein Vortrag. (Schwäb. Chronik [2. Abtheilung des Schwäb. Merkurs], Nr. 40, 16. Febr. 1895.)

Weizsäcker, Paul. Wieland und andere neuentdeckte Gemälde von Anton Graff. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 5, S. 128.)

Wickhoff, Franz. Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten. (Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 16, 1895, S. 34.)

— und Wilh. Ritter v. **Hartel.** Die Wiener Genesis. Mit 52 Lichtdr.-Taf., 6 Hilfstaf. u. 20 Textillustr. [Aus: „Jahrb. der kunsthistor. Sammlgn. des Allerh. Kaiserhauses".] gr. F⁰. IV, 171 S. Wien u. Prag, F. Tempsky. Leipzig, G. Freytag. M. 80. —.

Zampanelli, Prof. Claudio. Un pensiero di Raffaello Sanzio di Urbino ossia il bozzetto che servì di scorta a questo sommo pittore nella formazione del quadro rappresentante s. Cicilia, unitamente a. s. Paolo, s. Giovanni Evangelista, s. Agostino e s. M. Maddalena che si conserva nella r. pinacoteca di Bologna: opusculo. Forli, tip. Luigi Bordandini edit., 1895. 8⁰. 46 p.

Graphische Künste.

Arte, L', della stampa nel rinascimento italiano: Venezia: facsimili e marche tipografiche. Venezia, Ferdinando Ongania edit. (tip. Emiliana), 1894. 4⁰ fig., 2 voll. 110 p., 118 p.

Bom, H. Gzn., G. D. Biblioteca Belgica. „Vlæmsche druckers", uit her tweede en derde tijdvak der Renaissance (1526 tot 1599). Hunne werken en merken beschreven. Amsterdam, H. G. Bom. 8 en 96 bl. met 31 vignetten. 4⁰. f. 1. —.

Bourgeois, Armand. Pierre Quentin Chédal, graveur châlonnais du XVIIIe siècle, et son œuvre; par A. B., membre de la Société des gens de lettres. In-8⁰, 20 p. Châlons-sur-Marne, impr. Thouille. 1895.

Bry, Jo. Thdr. de, und Jo. Israel de Bry, Initialen. Ein Alphabet vom J. 1596. Nach den Orig.-Kupfern. Musterbüchlein für Künstler und Kunstgewerbtreibende. 4⁰, 24 Taf. mit 2. S. Text. Berlin, J. A. Stargardt. M. 4. —.

Catalogue de livres et estampes relatifs à l'histoire de la ville de Paris et de ses environs, provenant de la bibliothèque de feu M. Hippolyte Destailleur. Paris, libr. Morgand. 8⁰, 132 p.

Clark, J. W. Libraries in the Mediaeval and Renaissance Periods: The Rede Lecture, Delivered June 13, 1894. Cr. 8⁰, 58 p. Macmillan. 2/6.

Claudin, A. Les Débuts de l'imprimerie à Poitiers; les Bulles d'indulgences de Saintes; Jean Bouyer, Saintongeais, prototypographe poitevin; par A. C. In-8⁰, 20 p. La Rochelle, impr. Texier. Paris, lib. Claudin. 1894. [Extrait de la Revue de Saintonge et d'Aunis.]

— Les libraires, les relieurs et les imprimeurs de Toulouse au XVIe siècle (1531—1550), d'après les registres d'impositions conservés aux Archives municipales. (Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1895, S. 1, 89.)

— Les origines de l'imprimerie à Saint-Lo en Normandie. (Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1894, S. 44, 262.)

— — par A. C. In-8⁰, 39 p. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, lib. Claudin. 1894. [Extrait du Bulletin du bibliophile.]

— Les origines de l'imprimerie à Sisteron en Provence, 1513. (Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1894, S. 453.)

— Les origines de l'imprimerie à Sisteron, en Provence (1513); les Pérégrinations d'un imprimeur (1507—1513); Imprimerie établie à Servoules, commune de Sisteron, pendant la Révolution; par A. C. In-8⁰, 24 p. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, lib. Claudin. 1894. [Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Collection of Engraved Portraits (further Selection). Exhibited by J. A. Rose. Biographies, &c. by G. Goodwin. 4⁰, 2 vols. M. Ward. £ 12. 12.

Coyecque, E. La librairie Didier Maheu en 1520. (Bull. de la Soc. de l'histoire de Paris, 1894, 6.)

Cust, Lionel. The engravings of Albrecht Dürer. (The Portfolio, 1894, 11.)

Delamotte, F. Book of Ornamental Alphabets, Ancient and Mediæval. 13th ed. Oblong. Crosby Lockwood and Son. 2/6.

Delisle, Léopold. Les Bibles de Gutenberg, d'après les recherches de Karl Dziatzko; par L. D. In-4⁰, 14 p. Paris, Imprimerie nationale. 1894. [Extrait du Journal des savants (juillet 1894).]

Diesbach, M. de. Ex-libris fribourgeois. (Fribourg artistique, 1894, 4.)

Dodgson, Campbell. The Mitchell Collection of Woodcuts. (The Academy, 1895, Nr. 1195, S. 282.)

Ducourtieux, P. Les Barbou, imprimeurs (Lyon, Limoges, Paris, 1524—1820). Les Barbou de Lyon (1524—1566). In-8⁰, IV, 40 p. et planche. Limoges, impr. et libr. Ducourtieux, 1894.

Dumont, J. Vademecum du typographe. 2e édit. revue, augmentée et mise à la portée des commençants, illustr. de 165 plans et grav. Bruxelles, Weissenbruch. 8⁰, X, 390 p. fl. 5. —.

E. D. d. J. Die Ex-libris des Johannes Stabius. (Ex-libris, V, 1895, S. 33.)

— Ein neuentdecktes Bücherzeichen des Johannes Stabius. (Ex-libris, V, 1895, S. 8.)

Ephrussi, Charles. Etude sur la Chronique de Nuremberg de Hartmann Schedel, avec les bois de Wolgemut et W. Pleydenwurff. In-8⁰, 91 p. avec grav. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, libr. Techener, 1894.

— La „Cronica mundi" de Hartmann Schedel avec les bois de Wolgemut et de Pleydenwurff. (Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1894, S. 1, 101, 239, 360.)

Falk, F. Das Accipies-Bild in den Wiegendrucken. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XII, Heft 1, S. 32.)

Ferri, P. Nerino. Di una antica de rara stampa in legno colorata posseduta dal Municipio di Prato. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 25, S. 195.)

Frankenberg u. Ludwigsdorf, Kammerhr. Egbert v. Anhaltische Fürsten-Bildnisse. Mit Genehmig. Sr. Hoh. des Herzogs hrsg. I. Bd. gr. 4⁰, IV S. u. 107 Bl. illustr. Text mit 103 Lichtdr.-Taf. u. 2 Stammtaf. Dessau, R. Kahle. Geb. M. 14. —; Prachtausg. M. 25. —.

Fuhse, F. Dürer. Kleine Mitteilungen. Das Behaim'sche Wappen. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1895, S. 9.)

Graul, Dr. Rich. Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart. Mit 2 Anhängen: Die Schabkunst im 19. Jahrh. u. die modernen Techniken graph. Vervielfältigung. Heft 1. 20 S. mit Abbild. u. 6 [1 farb.] Taf. F⁰. Wien, Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst. Subskr.-Pr. M. 5. —; Einzelpr. M. 10. —. (= Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. 34. Heft. 4. Bd.)

Hamilton, W. Dated Book-Plates (Ex-Libris), with a treatise on their origin and development. Part I: Introductory treatise on book-plates dated prior to 1700. New York, Macmillan & Co. With 20 illustr. 4⁰. D. 3. —.

— Dated Book-Plates (Ex-Libris). Part 2: Dated Book-Platesfrom 1700—1799. 4to, 116 p. Black. 7/6.

Heinemann, Ob.-Biblioth. Dr. O. v. Die Ex-Libris-Sammlung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. 160 (z. Tl. farb.) ausgewählte Bücherzeichen des XV.—XIX. Jahrh. Mit e. Einleitung. 4⁰, 33 S. mit 8 Abbild. Berlin, J. A. Stargard. M. 40. —.

— Ex-Libris Collection of the Ducal Library at Wolfenbuttel. Prepared by O. von Heinemann. 4to. Grevel. 42/.

Heitz, Paul. Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die Basler Drucker von Oberbiblioth. Dr. E. Chr. Bernoulli. Imp.-4⁰, XXXVIII, 111 S. mit Abbild. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 40. —.

— Die Zürcher Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrh. Ein bibliograph. u. bildl. Nachtrag zu C. Rudolphi's u. S. Vögelin's Arbeiten über Zürcher Druckwerke. Hrsg. durch die Stiftung von Schnyder v. Wartensee. Fol., 48 S. mit 39 Abbild. Zürich, Fäsi & Beer. M. 7. —.

Jacobsen, Emil. Se il grande prospetto di Venezia sia da attribuirsi a Jacopo De' Barbari. (Archivio storico dell' arte, Serie seconda, anno I, S. 106.)

Jaksch, A. v. Zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Kärnten. (Carinthia I, 1895, 1.)

Jarry, Alfred. La Passion. (L'ymagier, 1894, S. 11.)

— Les Monstres. (L'ymagier, 1895, S. 73.)

Ilg, Albert. Das Galeriewerk des Johann Christoph Lauch und Jakob Männl. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XVI, 1895, Th. 1, S. 122.)

Kade, Reinhard. Geschichte des Freiberger Buchdrucks durch vier Jahrhunderte. (Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, 30. Heft.)

— — [Aus: „Mittheilungen des Freiberger Alterthumsvereins".] gr. 8⁰, II, 85 S. mit Abbild. u. 19 Taf. Freiberg, Gerlach'sche Buchdr. M. 2. —.

Kaemmerer, Ludwig. Ueber Bildnisse des Aldo Manuzio. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 16. 1895, S. 61.)

Katalog der Portrait-Sammlung der k. u. k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater. Zugleich e. biograph. Hilfsbuch auf dem Gebiete v. Theater u. Musik. 3. Abth. gr. 8⁰. (S. 477—672.) Wien, A. W. Künast in Comm. à M. 3. —.

Lempertz, H. Geschichte, Papierstudien, Wasserzeichen. Einige (11) Erinnerungsblätter an die 93. Jahres-Versammlung des Hansischen Geschichts-Vereins zu Köln, 14., 15., 16. Mai 1894. Köln. gr. 8⁰.

Lippmann, Friedrich. Die Holzschnitte des Meisters I. B. mit dem Vogel. Publication der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft, 1894. Berlin, Paris, London, New York. f⁰ (4 S.) u. 11 Taf.

— Die Holzschnitte von Lucas Cranach. (Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin. Sitzungsbericht I. u. II, 1895.)

— Die sieben Planeten. (Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin. Sitzungsbericht VI, 1894.)

— Die sieben Planeten. Publication der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft, 1895. Berlin, Paris, London, New York. gr. 4⁰, 14 S. u. 38 Taf.

— Farbenholzschnitte von Lucas Cranach. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 16, 1895, S. 138.)

— Holzschnitt. (Sonderabdruck aus dem Amtlichen Bericht über die Weltausstellung in Chicago, 1893.) Berlin, Gedruckt in der Reichsdruckerei, o. J. 4⁰, 5 S.

— Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen. Hrsg. von der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von Dr. F. Lippmann, Director des K. Kupferstichkabinets in Berlin. Inhalt der Mappen I—V. Berlin 1895. 4⁰, 32 S.

— Neue Zeichnungen von Dürer im Berliner Kupferstichkabinet. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml., Bd. 16, 1895, S. 44.)

[**Marzi,** Demetrio.] Una questione libraria fra i Giunti ed Aldo Manuzio; contributo alla storia dell' arte della stampa: [documenti pubblicati a cura di D. M.] Firenza, tip. G. Carnesecchi e figli, 1895. 8⁰, 16 p. [Edizione di soli settanta cinque esemplari. — Per le nozze di Salomone Morpurgo con Laura Franchetti.]

Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiete der Architektur, Sculptur u. Malerei. 16. Bd. 115 Holzschn.-Taf. mit VIII, 48 S. illustr. Text. Leipzig, J. J. Weber. Geb. M. 18.—.

Moureau, Adrien. Les Saint-Aubin; par A. M. Grand in-8⁰, 148 p. avec 119 grav. dans le texte et 3 grav. hors texte. Paris, impr. Moreau; libr. de l'Art, 1894. f. 4. 50. [Les Artistes célèbres.]

— Un artiste Anversois au temps des guerres de Flandre, Martin de Vos et ses graveurs. (L'Art, t. 59, S. 456.)

Oberosler, G. La libreria nell' evo antico e nell' evo medio e l'introduzione della tipografia in Italia: spigolature, con un saggio bibliografico sulla letteratura italiana e straniera relativa al libro, al commercio libraio e alla tipografia. Milano, tip. Capriolo e Massimino, 1894. 80 p. [Edizione di soli cinquanta esemplari fuori commercio.]

Omont, H. Nouveaux documents sur Gérard Morrhe, imprimeur parisien (1527—1532). (Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris, XXII, 1.)

Pallmann, Dr. H. Das Pirkheymer'sche Exlibris vom Meister I. B. (Ex-libris, V, 1895, S. 43.)

Pollard, Alfred W. Italian Book Illustrations, chiefly of the fifteenth Century. (Portfolio, 1894, 12.)

Redgrave, G. R. Erhard Ratdolt and his work at Venice. A paper read before the Bibliographical Society, November 20, 1893. London, Chiswick Press. 4⁰, 50 p. [Issued only to membres of the Society.]

Reichhart, S. Gfr., O. S. B. I. Beiträge zur Incunabelnkunde. 1. Alphabetisch geordnetes Verzeichniss der Correctoren der Buchdruckerei des 15. Jahrh. 2. Topographisch-chronologisch geordnetes Verzeichniss der Druckorte des 15. Jahrh., mit Angabe der in den einzelnen Jahren vorkomm. Buchdrucker, Buchhändler u. Kostenträger der Incunabeln. (5. Bd., XVIII, 464 S.) gr. 8⁰. Leipzig, O. Harrassowitz. M. 18. —. (= Centralblatt für Bibliothekswesen. Beihefte. Hrsg. v. Biblioth.-Dir. Dr. O. Hartwig. XIV.)

Retrosi, Prof. Emilio. Alla calcografia di Roma. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 8, S. 59.)

Schéfer, Gaston. La gravure en couleurs au XVIIIᵉ siècle. Louis Bonnet. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 5, S. 41.)

— Les dessins de la Galerie du Luxembourg par Jean-Marc et Jean-Baptiste Nattier. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 4, S. 30.)

Schmid, M. Das Hundertguldenblatt. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894—95, Nr. 11, Sp. 161.)

Schreiber, W. L. Darf der Holzschnitt als Vorläufer der Buchdruckerkunst betrachtet werden? [Aus: „Centralbl. f. Bibliothekswesen."] gr. 8⁰, 66 S. Leipzig, O. Harrassowitz. M. 2. —.

Schrift, Druck und graphische Künste in de[n] Sammlungen des Bayer. Gewerbemu[seums]. (Bayer. Gew.-Ztg., 1895, 4.)

Seidlitz, Woldemar v. Das Herbe in der K[un]st. (Pan, 1895, April—Mai.)

— Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts, zugleich e. Anleitg. zu deren Studium. gr. 8⁰, XI, 244 S. Leipzig, E. A. Seemann. Geb. M. 10. —.

Seyler, Kanzleir. Biblioth. Lekt. Gust. A. Illustriertes Handbuch der Ex-Libris-Kunde. gr. 8⁰, VIII, 88 S. Berlin, J. A. Stargardt. M. 2. —.

St(ockbauer). Schrift, Druck und graphische Künste in den Sammlungen des Bayer. Gewerbe-Museums. I. Schrift. (Bayer. Gew.-Ztg., 1895, 1.).

Uzanne, O. et **A. Robida.** Contes pour les bibliophiles. In-4⁰, IV, 235 p. et nombreuses illustrations dans le texte et hors texte. Paris, impr. et lib. May et Motteroz. 1894.

Vingtrinier, Aimé. Histoire de l'imprimerie à Lyon de l'origine jusqu'à nos jours; par A. V., bibliothécaire de la ville de Lyon. In-8⁰, iv, 444 p. Lyon, impr. et libr. Storck, 1894.

Wackernagel, R. Selbstbiographie des jüngern Matthäus Merian. (Basler Jahrbuch, 1895.)

Kunstgewerbe.

Andri, Vittorio Emanuele. Paramenti pontifici del secolo XV. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 19, S. 150.)

Aufleger, Archit. Otto. Louis XVI u. Empire. Innen-Dekoration u. Einrichtungs-Gegenstände in der kgl. Residenz zu München aus der Spätzeit des XVIII. Jahrh. Photographisch aufgenommen v. A. gr. f⁰, 20 Lichtdr.-Taf. mit 3 S. Text. München, L. Werner. In Mappe M. 20. —.

Baldissera, V. Tre cofanetti nel Duomo di Venzone. (Arte ital. dec. e ind., III, 9.)

Barbier de Montault, X. La Monstrance eucharistique de Mirebeau, Vienne. (Revue de l'Art chrétien, Série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 197.)

Bastelaer, D. A. van. Pavement mosaïque en petits carreaux céramiques du XIIe siècle, trouvé dans une prairie à Ragnies. (Annales de l'Acad. d'archéol. de Belgique, XVIII.)

Battitoio di porta già nel palazzo Fonte alla Madonna dell' Orto in Venezia. (Arte ital. decor. e ind., III, 12.)

Battitoio di porta già nei palazzi Querini e Contarini a Venezia. (Arte ital. decor. e ind., III, 11.)

Beer, Joh. Betpult aus S. Zaccaria in Venedig. (Zeitschrift f. Zeichen- und Kunstunterricht, 1894, 7.)

Beissel, Steph. Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in der zweiten Hälfte des VIII. und in der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 357.)

Bmn., R. Thürklopfer aus Eisen im königl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Mit 3 Taf. (Blätter f. Arch. u. Kunsthandw., 1895, 3.)

Böck, R. Schmiedeeisernes Grabkreuz von 1727 (?). (Monatsbl. des Alterth.-Vereins zu Wien, 1895, 2.)

Bœheim, Wendelin. Die Zeugbücher des Kaisers Maximilian I. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1894, Nr. 277.)

— Nürnberger Waffenschmiede und ihre Werke in den kaiserlichen und in anderen Sammlungen. (Jahrbuch d. Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XVI, 1895, Th. 1, S. 364.)

Bösch, Hans. Erasmus Kamyn oder Erasmus Kosler. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1895. S. 3.)

Bonnaffé, Edmond. Les faïences de Saint-Porchaire. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 277.)

Brassington, W. S. A history of the art bookbinding: with some account of the books of the ancients. Illustrated with numerous engravings and photographic reproductions of ancient bindings in colour and monotints. London, Elliot Stock. roy 8⁰, 290 p. Sh. 42. —.

Burckhardt-Finsler. Vier Trinkgefässe in dem histor. Museum zu Basel. Den Mitgliedern der Schweiz. Gesellschaft f. Erhaltung histor. Kunstdenkmäler gewidmet. Basel, Buchdruckerei von Emil Birkhäuser, 1894.

Carletti, Rainero. Le leggi dell'arte decorativa: saggio di studî. Parte I. Torino, G. B. Paravia e C. edit. (Parma, tip. Ferrari e Pellegrini), 1895. 16⁰, viij, 118 p., con undici tavole. L. 2. —.

Carotti, G. Mascheroni, placchette ed altre simili opere di metallo nella raccolta Carrand del Museo Naz. in Firenze. (Arte ital. decor. e ind., III, 10.)

Cellini, G. Alcuni mobili barocchi nel Museo di S. Martino a Napoli. (Arte ital. decor. e ind., III, 8.)

Champier, V. Les Grès émaillés et la Manufacture de Sèvres. (Revue des Arts décor., 1894, Dec.)

Chirtani, L. Gli stalli nel Coro di San Maria delle Grazie in Milano. (Arte ital. decor. e ind., III, 9.)

Day, L. F. The Application of Ornament. 3rd ed., further Revised. With 48 Plates and Illusts. in the Text. Cr. 8vo, 76 p. Batsford. 3/6.

Donnat, F. Note sur quelques achats de tapisseries de Bruxelles au XVIIe siècle. (Annales de la Soc. d'archéol. à Bruxelles, IX, p. 117.)

— Les tapisseries de Bruxelles, Enghien et Oudenarde pendant la Furie espagnole (1576). (Annales de la soc. d'Archéol. de Bruxelles, VIII, 4.)

E. H. Fünfundzwanzig alte Silberarbeiten in der Somme Ausstellung des Kunstindustrie-Museums zu Kopenhagen. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1894, 5.)

Egger, Carl. Die Holzdecke der Kirche in Arosa. Mit Chromo-Tafel. (Deutsches Maler-Journal, XVII. Bd., Heft 2.)

Erculei, R. Bacino di maiolica urbinate, già posseduto dalla famiglia Barberini. (Arte ital. decor. e ind., III, 7.)

Fahrngruber, Joh. Ev. Hosanna in excelsis. Beiträge zur Glockenkunde aus der Diöcese St. Pölten. St. Pölten, Selbstverlag, J. Gregora in Comm. 8⁰, 320 S.

Farcy, L. de. Chape de Guillaume Fillastre, au Musée de la Halle aux Draps, à Tournai. (Revue de l'Art chrétien, Série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 187.)

Fischer. Ueber die Zunftverhältnisse der Stadt Zittau in Sachsen. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums in Brünn, 1894, 9.)

Franz, Ob.-Ingen. Alois. Kunstarchäologische Aufnahmen aus Mähren. 100 Taf. gr. 4⁰, 9 S. Text. Brünn, R. Knauthe. M. 8. 50.

Friesenegger, Stadtpfr. Jos. M. Die Ulrichs-Kreuze. gr. 4⁰, 67 S. mit 4 Abbild. u. 16 Lichtdr.-Taf. Augsburg, Literar. Institut v. Dr. M. Huttler. M. 8. —.

Geschichte, Zur, der Costüme. Nach Zeichn. v. Wilh. Diez, C. Fröhlich, C. Häberlin, M. Heil, Andr. Müller, F. Rothbart, J. Watter. 2 Thle. [Aus: „Münch. Bilderbogen".] F⁰. München, Braun & Schneider. M. 11. —.

Geschichte, Zur, der Gold- und Silberschmiedekunst in Mähren und Oesterr.-Schlesien. (Centrabl. für die Mährischen Landwirthe, 1894, Notizenbl. 2.)

Gmelin, L. Beschreibung der bekannt gewordenen Arbeiten Hans Lencker's. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgew.-Vereins, 1894, 11.)

Grempler, W. Mittelalterliche Bronzeschalen. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, VI, 2.)

Grouchy, de. Les tapissiers d'Aubusson (1622). (Nouvelles archives de l'art français, Série III, T. XI, 1895, S. 23.)

Gruel, Léon. La Rose d'Or. — Une auberge d'ouvriers relieurs au XVIIIe siècle, Calw, 1714—1780. (Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1894, S. 57.)

Guibert, Louis. Reliquaires limousins: types, formes et décor. In-8⁰, 16 p. Tulle, impr. Crauffon. [Extr. du Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze.]

Hannover, Em. Die spanisch-maurischen und die frühesten italienischen Faïencen. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 4.)

Harrison, J. The Decoration of Metals: Chasing, Repoussé and Saw Piercing. With 180 Illusts. of Works by Various Artists and Original Designs. Cr. 8vo, 156 p. Chapman and Hall. 3/6.

Hase, C. W. Der hölzerne Reliquienschrein des Klosters Loccum. Mit Lichtdruck u. 4 Abbild. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 326.)

Havard, H. Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours. 4 vol. In-4⁰ à 2 col. avec grav. T. 1er, A—C, VIII, 1092 p.; t. 2, D—H, 1385 p.; t. 3, I—O, 1361 p.; t. 4, P—Z, 1758 p. Paris, impr. et libr. de la maison Quantin. 1894.

Heyden, A. v. Jacob Heinrich v. Hefner-Alteneck. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 1895, Jan.)

Hirsvogel, Augustin, ein Nürnberger Töpfer. (Allgem. Kunstchronik, 1895, 5.)

Historia de el mueble. I, con 33 grabados. (El mueble en la antigüedad, el mueble en la edad media, el mueble en el renacimiento.) Madrid. Impr. del Suc. de J. Cruzado, á cargo de F. Marqués. s. a. (1895.) En-8⁰. 79 págs. 1 y 1,25. (= Biblioteca popular de Arte. T. XI.)

Historia de el mueble. II. Durante el siglo XVII; estilo Luis XIV; estilos Regencia y Luis XV; estilo Luis XVI; estilos República é Imperio. Con 40 grabados. Madrid, impr. del Suc. de J. Cruzado á cargo de F. Marqués. s. a. (1895.) En-8⁰, 19 págs. 1 y 1,25. (= Biblioteca popular de Arte. T. XIII.)

Hohnstein, O. Ueber Haartrachten und Kopfbedeckung der deutschen Frauen. (Germania. Illustr. Monatsschrift f. Kunde der deutschen Vorzeit u. Culturgeschichte, Jahrg. I, Nr. 1.)

Hooper, W. H. and W. C. **Phillips**. A Manual of Marks on Pottery and Porcelain. New ed. 16mo, 228 p. Macmillan. 4/6.

Jessen, Dr. P. Das Ornament des Rococo und seine Vorstufen. 120 Taf. nach Zeichnungen v. Frz. Pankert, Ad. Lackner, M. Bertram u. a. Mit erläut. Text v. J. Imp.-4⁰, 24 S. Leipzig, E. A. Seemann. Geb. M. 21. —.

Ilg, Reg.-R. Dr. Alb. Album v. Objecten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des Allerhöchsten Kaiserhauses. Arbeiten der Goldschmiede- u. Steinschliffttechnik. Erläut. Text v. R.-R. D. D. A. J. 50 Taf. in Lichtdr., Farbenlichtdr. u. Photograv. v. J. Löwy in Wien. F⁰, 24 S. mit Markenzeichen. Wien, J. Löwy. M. 70. —.

Imposte delle poste nelle Camere di Raffaello in Vaticano. (Arte ital. dec. e ind., III, 7.)

Kumsch, Biblioth. Prof. E. Stoffmuster des XVI.—XVIII. Jahrh. aus dem königl. Kunstgewerbe-Museum zu Dresden. IV. Serie. 50 Taf. in photogr. Drucke mit 152 Mustern. gr. f⁰. Dresden, Stengel & Markert. à M. 75. —.

Lava, B. Quattro cornici della fine del Secolo XIV e del Sec. XV. (Arte ital. decor. e ind., III, 11.)

Lemaire, V. François de Hondt, orfèvre, ciseleur, médailleur. Bruxelles, Goemaere. 16⁰, 26 p. grav. fl. 1. —.

Lessing, Julius. Die Schwerter des Preussischen Krontresors. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 16, 1895, S. 103.)

— Möbel des XVII. Jahrhunderts. (= Vorbilder Hefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. v. J. L. 17. Heft.) gr. f⁰, 15 Taf. mit 4 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 10. —.

Levi, C. A. Il lituo d'avorio dei vescovo Buono Balbi di Torcello; opera del secolo XIII testè venuta alla luce. Con 2 fotografie. (Atti del R. Istituto Veneto, anno 1894—95, disp. 5, S. 618.)

Leymarie, Camille. La recherche des faïences limousines. Limoges, Saint-Yrieix. In-8⁰, 15 p. avec figures. Limoges, impr. et libr. Ducourtieux. 1894. [Extrait de l'Almanach limousin pour 1895.]

Marshall, Frances and H. Old English Embroidery: Its Technique and Symbolism. Roy 8vo, 146 p. H. Cox. 10/.

Mazerolle, F. Le Sac du „Tapitsiers pand" d'Anvers en 1576. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 37, S. 292.)

Melani, A. Bacino, campanelli e cofanetto nel Museo artistico-industriale di Milano. (Arte ital. decor. e ind., III, 11.)

Merson, Olivier. Les vitraux. In-8⁰, 317 p. avec grav. Paris, impr. et libr. May et Motteroz. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Modern, H. Der „Freundschaftsbecher" von Klosterneuburg. (Monatsblatt des Alterthums-vereins zu Wien, 1894, 10.)

Molinier, Émile. Les origines du style décoratif au moyen âge. (L'Art, t. 59, S. 425.)

Monkhouse, Cosmo. Zur Geschichte des chinesischen Porzellans in Europa. (Oesterreichische Monatsschrift für den Orient, 1895, Heft 3—4.)

Münsterberg, Osk. Ostasiatisches Kunstgewerbe in seinen Beziehungen zu Europa. Bayern und Asien im XVI., XVII. u. XVIII. Jahrh. Mit 2 Heliograv. u. 28 Text-Illustr. [Aus: „Zeitschrift des Münch. Alterthums-Vereins."] gr. 4⁰, 31 S. Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm. M. 3. —.

Nolhac, Pierre de. La décoration de Versailles au XVIIIe siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 265.)

P. Majoliken von Urbino. (Mittheil. des Nordböhm. Gew.-Museums, 1895, 4.)

Pahud, Fr. Aiguière et son bassin en argent doré. (Trésor de la collégiale de St. Nicolas). (Fribourg artist., 1895, janv.)

Pazaurek, G. E. Alte und neue Schlüsselschilder. (Mittheil. des Nordböhm. Gew.-Museums, 1895, 4.)

Pérathon, Cyprien. Essai de catalogue descriptif des anciennes tapisseries d'Aubusson et de Felletin; par C. P., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8⁰, 124 p. Limoges, impr. et libr. Ducourtieux, 1894.

Raadt, J. Th. de. Bestellung von Brüsseler Kunstwirkereien für das Düsseldorfer Schloss, 1701. (Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Bd. 8.)

Redlich, O. R. Die Schätze der herzoglichen Silberkammer in Düsseldorf im 17. Jahrhundert. (Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Bd. 8.)

Reliquiarii nel Tesoro della Basilica Antoniana in Padova. (Arte ital. decor. e ind., III, 12.)

Riegl, Alois. Zur Frage der „Polenteppiche". (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, S. 225.)

Rosenberg, Marc. Das Kreuz von St. Trudpert. Eine alamann. Nielloarbeit aus spätroman. Zeit. Hrsg. vom Breisgau-Verein „Schau-ins-Land", gr. 4°, 34 S. mit Abbild. Freiburg i. B., Herder in Komm. M. 2. —.

— Hans Lencker, ein Zeitgenosse Jamnitzer's. (Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbe-Vereins, 1894, 11.)

Sarre, Frdr. Die Berliner Goldschmiede-Zunft von ihrem Entstehen bis zum J. 1800. Mit e. Titelblatt v. Jos. Sattler, 4 Portraits, 10 Lichtdr.-Taf. u. Text-Abbild. gr. 4°, VIII, 213 S. Berlin, J. A. Stargardt. M. 20. —.

Scherer, Chr. Die Faïencefabrik zu Braunschweig. (Bayerische Gew.-Ztg., 1894, 18.)

Schlumberger, Gustave. La croix byzantine dite des Zaccaria (Trésor de la cathédrale de Gênes). (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires. T. IIe, 1895, S. 131.)

Seidel, Paul. Die Metallbildhauer Friedrichs des Grossen. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 16, 1895, S. 48.)

Soil, E. J. Documents relatifs à des tapissiers d'Audenarde, Bruxelles, Paris etc. extraits des archives de Tournai. (Annales de la soc. d'archéol. de Bruxelles, 1891, 3.)

Statuti, Gli, dell' arte degli aurefici in Savona del 1577, [pubblicati a cura] del prof. G. B. Garassini. Savona, tip. F. Ferretti, 1894. 8°, p. 38. [Per le nozze di Giuseppe Garassini con Linda Bruno.]

Tapices, Los. Antigüedad. Edad Media. Renacimiento. Con 33 grabados. Madrid. Impr. del Suc. de J. Cruzado á cargo de F. Marqués. S. a. (1895.) En-8°, 77 págs. 1 y 1,25. (= Biblioteca popular de Arte. T. XV.)

Techtermann, M. de. Orfèvrerie ancienne. (Fribourg artistique, 1894, 3.)

Tobler-Meyer, W. Der ehemalige Silberschatz der engeren und weiteren Konstaffel in Zürich. Mit Abbildungen. (Zürcher Taschenbuch, 1895.)

T(öpfer). Eine Bremer Truhe. (Mittheil. des Gew.-Museums zu Bremen, 1895, 2.)

— Ein missachteter Fund (Dolch im Bremer Gewerbe-Museum). (Mittheil. des Gewerbe-Museums zu Bremen, 1894, 11.)

Warschauer, Adf. Die Posener Goldschmiedfamilie Kamyn. [Aus: „Zeitschr. d. Histor. Ges. f. d. Prov. Posen", IX, 1.] gr. 8°, 26 S. mit 6 Taf. Posen, J. Jolowicz. M. 1. 50.

Quarré-Reybourbon, L. Fêtes célébrées à Lille en 1729, d'après un manuscrit orné de 66 aquarelles; par L. Q.-R., membre de la commission historique du Nord. In-8°, 31 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie, 1894.

Zais, Ernst. Die Frankenthaler Porzellanfabrik. (Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1894, 12.)

— Frankenthaler Porzellan in Aachen. (Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins. Hrsg. v. E. Fromm. Bd. 16.)

— Kleine Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei. (Bayer. Gew.-Ztg., 1895, 3.)

Topographie.

Ademollo, Dott. Alf. I monumenti medio-evali e moderni della provincia di Grosseto. Grosseto, tip. dell' Ombrone, 1894. 8°, 313 p.

Bau- und Kunstdenkmäler, Die, der Prov. Westpreussen. Hrsg. im Auftrage des westpreuss. Provinzial-Landtages. (Bearb. von Landesbauinsp. Heise.) Heft 10: Der Kreis Löbau. Mit 61 in den Text gedr. Abbild., 15 Beilagen und 1 Uebersichtskarte. gr. 4°, VII, VIII, X, 116 u. 4 S. Danzig, Th. Bertling in Komm. M. 6. —.

Berchet, Fed. Seconda relazione annuale (1894) dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto. Venezia, typ. M. S. fra Compositori tipografi, 1895. 8° fig., 112 p.

Black, C. B. Belgium and Holland: Their Picture Galleries, Town Halls and Embankments. 3rd ed. 12mo, 400 p. Black. 5/.

Boetticher, Adf. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Ostpreussen. Im Auftrage des ostpreuss. Provinzial-Landtages bearb. IV. Heft. Das Ermland. Lex.-8°, VIII, 296 S. mit Abbildungen u. 15 Lichtdr.-Taf. Königsberg, B. Teichert. M. 4. —.

Braunschweigs Bau-Denkmäler. Hrsg. v. Verein von Freunden der Photographie in Braunschweig. I. Serie. 3. Aufl. 4°, 40 Lichtdr.-Taf. Braunschweig, B. Goeritz. — Bock & Co. In Mappe M. 10. —.

Büttner Pfänner zu Thal, Dr. Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler, nebst Wüstungen. Mit Illustr. in Heliograv., Lichtdr. u. Phototyp. 5. Heft. gr. 4°, S. 185—232 mit 3 Taf. — 6. Heft. S. 233 bis 264 mit 3 Taf. Dessau, R. Kahle. à M. 2. 50.

Buhot de Kersers, A. Histoire et statistique monumentale du département du Cher. Texte et dessins par A. B. de K., de la Société des antiquaires du Centre, du comité diocésain d'histoire et d'archéologie, etc. Fascicule 30: Canton de Vailly. Illustré d'une carte et de 13 planches gravées à l'eau-forte par Georges Garen. In-8°, p. 237 à 297. Bourges, impr. Tardy-Pigelet. 1894.

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Provinzialverbandes hrsg. 3. Bd., 2. Heft: Die Städte Barmen, Elberfeld, Remscheid und die Kreise Lennep, Mettmann, Solingen. Lex.-8°, VI, 134 S. mit 65 Abbildgn. u. 5 Taf. Düsseldorf, L. Schwann. M. 5. —; geb. M. 6. —.

Darstellung, Beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen und angrenzender Gebiete. Hrsg. von der histor. Commission der Prov. Sachsen. 19. Heft. gr. 8°. Halle, O. Hendel. Inhalt: Der Mansfelder Seekreis. Bearb. von Gymn.-Oberlehrern DD. Prof. Herm. Grössler und Adf. Brinkmann, unter Mitwirkg. von Bauinsp. a. D. Gust. Sommer. VIII, LVI, 460 S. mit 263 Abbildungen und 6 Taf. M. 12. —.

Dehaisnes. Notices descriptives sur les monuments historiques conservés dans le département du Nord; par Mgr. D., président de la commission historique du département du Nord. In-8°, 93 p. Lille, impr. Danel, 1894.

— Notices descriptives sur les objets mobiliers conservés dans les établissements publics de l'arrondissement de Lille; par Mgr. D., président de la commission historique du département du Nord. In-8°, 69 p. Lille, impr. Danel, 1894.

Denkschrift betr. den staatlichen Schutz der Denkmäler im Herzogth. Braunschweig. gr. 8°, 16 S. Wolfenbüttel, J. Zwissler. M. —. 50.

D. R. M. Art Note Book for Northern Italy. By D. R. M. An Outline of the Origin and Progress of Painting and the Fine Arts generally. 18mo, roan, p. 78. Warrender (Wellington). Bemrose. 3/6.

— Art Note Book for Northern Italy. By D. R. M. An Outline of the Origin and Progress of Painting and the Arts Generally. With a Short Account of the Schools and Painters of that District. 12mo, 116 p. Warrender (Wellington). Bemrose. 4/6.

Kunstdenkmäler im Grossherzogth. Hessen. Inventarisirung und beschreib. Darstellung bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts. (V.) Prov. Oberhessen. Kreis Friedberg. Von Prof. Mus.-Insp. Dr. Rud. Adamy. Mit 184 Abbildgn. im Text nach Orig.-Zeichngn. von Realgymn.-Lehr. Archit. C. Bronner u. 13 Taf. in Lichtdr. Lex.-8⁰, 309 S. Darmstadt, A. Bergsträsser. M. 14. —.

Kunstdenkmale, Die, des Königr. Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 1. Bd. Reg.-Bezirk Oberbayern, bearb. von Gust. v. Bezold und Dr. Berthold Riehl. 10. Lfg. f⁰, 12 Taf. Nebst Text (S. 745—826 mit Abbildgn.). gr. 8⁰. München, Jos. Albert. Subskr.-Pr. M. 9. —; Einzelpr. M. 10. —.

Lehfeldt, Prof. Dr. P. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft 20: Fürstenth. Schwarzburg-Rudolstadt. Amtsger.-Bezirke Königsee, Oberweissbach und Leutenberg. 1. Bd. VIII, VI u. S. 187—281 mit 22 Abbild. u. 5 Lichtdr.-Taf. Lex.-8⁰. Jena, G. Fischer. M. 3. 60.

Marsy, le comte de. Une publication nouvelle sur les monuments de la France. In-8⁰, 16 p. Caen, impr. H. Delesques, 1894.

Melani, Alfredo. Courrier d'Italie. (L'Art, t. 59, S. 168.)

Morera y Llauradó, Emilio. Tarragona antigua y moderna. Descripción histórico-arqueológica de todos sus monumentos y edificios públicos, civiles, eclesiásticos y militares y guía para su fácil visita, examen é inspección, por E. M. y L., doctor graduado en filosofía y letras. C. de la Real Academia de la Historia. Tarragona, Est. tip. de F. Arris é hijo, 1894. En-4⁰, 248 págs. Madrid, Libr. de M. Murillo. 4 pesetas en Madrid y 4,50 en provincias.

Moro, Prof. direttore Ln. del. Atti per la conservazione dei monumenti della Toscana compiuti dal 1º luglio 1893 al 30 giugno 1894: relazione a S. E. il Ministro della pubblica istruzione. Firenza, tip. pei Minorenni corrigendi, 1895. 4⁰, 159 p.

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Kanton Solothurn. S. 185—240, Taf. III. (Beil. des Anzeigers f. schweizerische Alterthumskunde, 1894, Nr. 4; 1895, Nr. 1.)

Régnier, Léon. Statistique monumentale abrégée du canton des Andelys. In-8⁰, 8 p. Caen, impr. Delesques, 1894. [Extrait de l'Annuaire normand, année 1894.]

Rhoen, C. Zur Geschichte der älteren Baudenkmale von Kornelimünster. [Aus: „Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins."] gr. 8⁰, 22 S. mit 1 Taf. Aachen, Cremer. M. 1. —.

Salas Ricoma, Ramón. Guía histórica y artística del Monasterio de Santas Creus, por D. R. S. R., Arquitecto provincial y C. de la Real A. de San Fernando. Tarragona, Impr. de F. Arris é hijo, 1894. En-4⁰, may., 148 págs., un plano y 39 grabados representando diferentes detalles de las bellezas artísticas del Monasterio. Madrid, Librería de Murillo. 4,— y 4,50.

Semper, H. Wanderungen und Kunststudien in Tirol. I. Bändchen. [Aus: „Bote für Tirol u. Vorarlberg."] 8⁰, 262 S. Innsbruck, Wagner. M. 2. —.

Valentinis, Gualtiero. Opere d'arte in Friuli (Camera di commercio e d'arti di Udine). Udine, tip. Marco Bardusco, 1894. 4⁰, 65 p.

Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. Im Auftrage des Provinzial-Verbandes bearb. von Reg.-Baumstr. Jul. Kohte. 3. Bd.: Die Landkreise des Reg.-Bez. Posen. 1. Lfg. Lex.-8⁰. Berlin, J. Springer. Inhalt: Die Kreise Posen-Ost und -West, Obornik, Samter, Grätz und Neutomischel. (S. 1—76 mit 60 Abbildungen u. 1 Taf.) M. 2. —.

Aquila.

— **Rivera,** G. Conferenza sui monumenti della Città e de' dintorni dell' Aquila. (Boll. della società di storia patria Anton Ludovico Antinori negli Abruzzi, anno VII, 1895, 13, S. 16.)

Arnsburg.

— **Sauer,** Privatdoz. Bruno, u. Biblioth.-Assist. Carl **Ebel,** DD. Die Cistercienserabtei Arnsburg in der Wetterau. Geschichte und Beschreibung d. Klosters, zugleich Führer durch die Ruine. 8⁰, 61 S. mit 3 Abbildungen und 1 Grundriss. Giessen, J. Ricker. M. 1. —.

Aussig.

— **Müller,** Prof. Rudolph in Reichenberg. Bericht über die aufgelassene St. Materni-Kirche zu Aussig an der Elbe. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, N. F., Bd. 21, 1895, S. 80.)

Bern.

— **Rahn,** J. R. Gutachten über Befund und künftige Behandlung des Refectoriums in dem ehemaligen Predigerkloster in Bern. Verfasst im Auftrage der städtischen Baudirektion in Bern. Bern, 1894.

— **Rodt,** Archit. Ed. v. Das alte Bern, nach Zeichnungen und eigenen Aufnahmen gesammelt durch R. 3. Folge. f⁰, 25 Blatt. Bern, Schmid, Francke & Co. In Mappe M. 20. —.

Colloredo.

— **Mantovani,** Dino. Il castello di Colloredo: studio. Roma, A. Malcotti e figlio edit. (tip. dell' Unione cooperativa editrice), 1894. 8⁰ fig. p. 19. [Estr. dall' Italia artist. e industriale, anno I, (1893—94) fasc. 6.]

Domodossola.

— **Bazetta,** Magg. G. Monumenti e opere d'arte a Domodossola e circondario. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 1, S. 6.)

Florenz.

— **Del Moro,** Comm. Arch. L. I danni del terre moto a S. Maria del Fiore. (Arte e Storia XIV, 1895, Nr. 11, S. 84.)

Frankfurt a. M.

— **Reiffenstein,** Carl Theod. Frankfurt a. Main, die freie Stadt, in Bauwerken und Strassenbildern. Nach des Künstlers Aquarellen und Zeichnungen aus dem städt. histor. Museum und aus Privatbesitz. (In 5 Heften.) 1. Heft. Imp.-4⁰, 2 farbigen u. 10 Lichtdr.-Tafeln mit 12 S. Text. Frankfurt a. M., C. Jügel's Verl. M. 16. —.

Imola.

— **Galli,** Romeo. I manoscritti e gli incunaboli della Biblioteca comunale d'Imola. 8⁰, CXXII, 94 p., con dieci tavole. Imola, tip. d'Ignazio Galeati e figlio, 1894.

Ivrea.

— [**Saroglia,** can. Giov.] La città d'Ivrea e i suoi monumenti: cenni storici. 16⁰ obl. 38 p., con undici tavole. Ivrea, tip. lit. A. Tomatis, 1894.

Klosterneuburg.

— **Drexler,** Protonotar Chorh. Karl. Das Stift Klosterneuburg. Eine kunsthistor. Skizze. gr. 8⁰, XII, 276 S. mit Abbildungen. Wien, St. Norbertus. M. 8. 40.

Königsfelden.
— **Z. W.** Gutachten über die Erhaltung der Glasgemälde im Chore der Klosterkirche zu Königsfelden. (Anz. für schweiz. Alterthumskunde, 1894, Nr. 4, S. 389.)

Lodi.
— **Sant' Ambrogio,** Diego. Lodi vecchio, S. Bassiano: illustrazione artistica con 40 tavole in eliotipia. 8⁰, 48 p., con quaranta tavole. Milano, Calzolari e Ferrario edit. (tip. degli Operai), 1895.

Mailand.
— **Bignotti,** Ang. Guida di Milano e suoi dintorni, colla guida dei laghi di Como, Lecco, Maggiore, d'Orta e Lugano. 24⁰, p. 107, con tavola. Milano, libr. edit. di C. Chiesa e F. Guindani (tip. Wilmant di L. Rusconi), 1894.

— — Guide de Milan et de ses environs y compris les lacs de Como, Lecco, Majeur, d'Orta et de Lugano. 24⁰, p. vj, 103, con tavola. Milano, casa edit. Galli di C. Chiesa e F. Guindani (impr. L. Rusconi), 1894.

— **Brotti,** Ing. Enr. Progetto di compimento della piazza del duomo di Milano nella parte che prospetta la cattedrale. 8⁰, 8 p. con tav. Milano, tip. lit. degli Ingegneri, 1895.

Marienburg.
— **Steinbrecht,** C. Schloss Marienburg in Preussen. Führer durch seine Geschichte u. Bauwerke. 3. Aufl. gr. 8⁰, 22 S. mit 8 Abbild. Berlin, J. Springer. M. —. 50.

— **Tesdorpf,** Oberlehrer Dr. W. Die Wiederherstellung der Marienburg. Vortrag. Mit e. Anh.: Zusammenstellung der Litteratur über die Marienburg. gr. 8⁰, 36 S. Königsberg, W. Koch. M. —. 60.

Meissen.
— **Wanckel,** Geh. Ob.-Baur. a. D. Otto, u. Prof. Dr. Cornel. **Gurlitt.** Die Albrechtsburg zu Meissen. qu.-gr.-f⁰. 18 Taf. in Holzschn. und Lichtdr. u. 1 Bl. Text, nebst Textheft 40 S. mit 20 Figur. in f⁰. Dresden, W. Baensch. In Mappe M. 30. —.

Münster (Schweiz).
— **Durrer,** Dr. Robert. Das Kloster St. Johannes Baptista in Münster. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, 1894, Nr. 4, S. 385.)

Pandino.
— **Sant' Ambrogio,** Diego. Il castello di Pandino e le sue pitture. 8⁰, 40 p. con ventidue tavole. Milano, Calzolari e Ferrario edit. (tip. Cesana), 1895.

Paris.
— Catalogue de livres et estampes rélatifs à l'histoire de la ville de Paris et de ses environs, provenant de la bibliothèque de feu M. Hippolyte Destailleur, architecte du gouvernement. gr. in-8⁰, 132 p. Lille, impr. Danel. Paris, libr. Damascène Morgand, 1894.

Pavia.
— **Beltrami,** Luca. La Certosa di Pavia: cenni storici e descrittivi. 8⁰ fig., 25 p. Milano, Arturo Demarchi edit., 1894.

— — La Certosa di Pavia. 16⁰ fig., 181 p. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.), 1895. L. 2. —.

Piacenza.
— **Cerri,** Leop. Guida di Piacenza monumentale ed artistica. 24⁰, 124 p. con tavola. Piacenza, tip. di Giuseppe Marina, 1894.

Reims.
— Description de la cathédrale de Reims, à l'usage des visiteurs. In-16⁰, 92 p. avec gravures. Reims, impr. Monce, 1894.

Rom.
— **Albizzi,** Ang. Castel Sant' Angelo: impressioni e note. 16⁰, 37 p. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894.

— **Deserti,** Enr., **Caffoni,** Tito e **Petrignani,** ing. Ant. Sistemazione di piazza Colonna e tratto del Corso fino a piazza Sciarra: progetto. 4⁰ fig., 5 p. con quattro tavole. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895.

— Rome seen in a week: being a handbook to Rome and its environs with a monumental map containing a description of the roman antiquities, galleries, museums, churches and general information necessary to the tourist. 16⁰, 204 p. Rome, published by Luigi Piale (printed by Forzani and C.), 1895. L. 2. —.

Rostock.
— **Schlie,** Fr. Kirchliche Alterthümer aus der St. Nikolaikirche in Rostock. Mit 3 Abbild. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VIII, 1895, Sp. 3.)

Rostow.
— **Cuverville,** Jules de, vicomte. Le Kremlin de Rostoff. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 217.)

San Miniato.
— [**Piombanti,** sac. Gius.] Guida della città di S. Miniato al Tedesco, con notizie storiche antiche e moderne. 16⁰, p. 148. S. Miniato, tip. di M. Ristori, 1894. L. 1. 20.

Spalato.
— **Jelič,** prof. L., Mons. Fr. **Bulič** e Prof. S. **Rutar.** Guida di Spalato e Salona. Versione dal croato. 16⁰, 280 p., con venticinque tavole. Zara, stab. tip. di S. Artale, 1894.

Spello.
— **Urbini,** Prof. Giulio. Di alcune opere d'arte nella chiesa di S. Maria Maggiore a Spello. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 18, S. 140.)

— — Le opere d'arte nella chiesa di San Lorenzo a Spello. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 7, S. 50.)

Treviso.
— **Pezzi,** Cav. Carlo Barrera. Gli studi sopra la loggia de' Cavalieri in Treviso. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 9, S. 68.)

— **Santalena,** Ant. Guida di Treviso. 16⁰ fig. 199 p. Treviso, Luigi Zoppelli edit., 1894. L. 1. 50.

Varallo.
— **Arienta,** Giulio. Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. (Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 26, S. 205.)

— **Butler,** Samuel. Ex voto: studio artistico sulle opere d'arte del s. monte di Varallo e di Crea. Edizione italiana tradotta dall' inglese per cura di Angelo Rizzetti. 16⁰ fig. p. xij, 116, con ventidue tavole. Novara, tip. lit. dei fratelli Miglio, 1894. L. 4. —

Venedig.
— **Molmenti,** Pompeo. Venezia. (Nuovo Antologia, vol. 57, fasc. 7.)

Viterbo.
— **Pinzi,** Ces. I principali monumenti di Viterbo: guida pel visitatore. Seconda ediz. considerevolmente accresciuta. 16⁰, p. viij, 145. Viterbo, tip. Monarchi, 1894. Cent. 75.

Wien.
— **Kisch,** Wilh. Die alten Strassen und Plätze von Wiens Vorstädten u. ihre historisch interessanten Häuser. Ein Beitrag zur Culturgeschichte Wiens mit Rücksicht auf vaterländ. Kunst, Architektur, Musik u. Literatur. Mit zahlreichen Illustrationen. 50. (Schluss-) Heft. gr. 4⁰. (S. 601—638.) Wien, O. Frank Nachf. M. 1.50.

Sammlungen.

Bode, W. Alte Kunstwerke in d. Sammlungen der Vereinigten Staaten. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VI, 1894, Nr. 1, S. 13; Nr. 3, S. 70.)

Eder, J. M. Photographische Museen. (Phot. Correspondenz, 1895, März.)

Gallerie, Le, italiane (1⁰ luglio 1893 — 1⁰ luglio 1894). (Le Gallerie nazionali italiane, anno I, 1894, S. 3—112.)

Gallerie, Le, nazionali italiane: Notizie e documenti. Anno I. 4⁰ fig. p. VII, 224, con sedici tavole e un facsimile. Roma, per cura del Ministero della Pubblica Istruzione (tip. dell' Unione cooperativa editrice), 1894.

L. G. Moderne Kunstgewerbemuseen. (Zeitschr. d. Bayer. Kunstgew.-Vereines München, 1895, 3.)

Musei, I, civici italiani. (Le Gallerie nazionali italiane, anno I, 1894, S. 102—112.)

Pinton, Pietro. Alcuni cenni intorno all' ordinamento dei pubblici archivî, biblioteche, musei, ecc. 8⁰, p. 14. Roma, tip. delle Terme Diocleziane di G. Balbi, 1894.

Reinach, Salomon. Sir William Gregory et les collections anglaises. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 6, S. 47.)

Riegel, Herm. Einige Erfahrungen über öffentliche Kunstsammlungen. (Allgem. Ztg., Beil., 1895, Nr. 46—48.)

Ajaccio.

— **Stein,** Henri. Le Musée d'Ajaccio; par H. S., correspondant du comité des soc. des beaux-arts. In-8⁰, 16 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1894. fr. 3. —.

Asti.

— **Navarra,** Prof. Girolamo. Galleria palazzo Ottolenghi: catalogo. 8⁰, 16 p. Asti, tip. Paglieri e Raspi, 1895.

Bamberg.

— **Leitschuh,** Biblioth. Dr. Frdr. Geschichte der königl. Bibliothek zu Bamberg nach der Säkularisation. Mit d. Bildnisse J. H. Jäcks. gr. 8⁰, IV, 34 S. Bamberg, C. C. Buchner, Verl. M. 1. —.

— — Katalog der Handschriften der k. Bibliothek zu Bamberg. 1. Bd. 1. Abtheil. 1. Lfg. (Bibelhandschriften) gr. 8⁰, IX, 133 S. Bamberg, C. C. Buchner, Verl. M. 4. —.

Basel.

— Jahresberichte und Rechnungen des Vereins für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Nebst einem Vortrag über Altertümersammlungen v. Rud. Wackernagel: Ueber Altertümersammlungen. J. 1893. gr. 4⁰, 40 S. mit 3 Tafeln. Basel, R. Reich. M. 2. —.

Berlin.

— Berichte, Amtliche, aus den Königl. Kunstsammlungen, 16. Jahrg., Nr. 1: I. Königl. Museen. 1. Juli bis 31. Sept. 1894. (Erschien am 1. Jan. 1895.) [Zum Jahrbuch, Bd. 16, gehörig.] — Nr. 2: I. Königl. Museen. 1. Okt. bis 31. Dez. 1894. (Erschien 1. April 1895.) [Zum Jahrb., Bd. 16, gehörig.] — Nr. 3: I. Königl. Museen. 1. Jan. bis 31. März 1895. (Erschien 1. Juli 1895.) [Zum Jahrb., Bd. 16, gehörig.]

— **Fuchs,** Friedrich. Der neue Rembrandt. (Das Atelier, 1894, Heft 24, S. 2.)

— Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums der Königl. Museen zu Berlin. [Von Dir. Dr. P. Jessen.] Lex.-8⁰, VIII, 480 S. mit 200 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann. Geb. M. 7. 50.

Berlin.

— Neuordnung, Zur, der Kgl. Gemälde-Galerie. (Das Atelier, 1894, September, Nr. 18, S. 3.)

— **S. L.** Aus dem Hohenzollern-Museum in Berlin. (Sprechsaal, 1894, 41.)

Bern.

— **Stammler,** Pfr. Jak. Der Paramentenschatz im histor. Museum zu Bern in Wort u. Bild. Im Auftrage der Aufsichtskommission des Museums verf. von Pfr. J. S. (= Führer durch das Bernische histor. Museum, Nr. 1.) gr. 8⁰, 147 S. Bern, K. J. Wyss. M. 2. 40.

Béziers.

— **Labor,** Charl. Musée de la ville de Béziers. Explication des œuvres d'art qui y sont exposées; par C. L., directeur. 6ᵉ édition. In-8⁰, XIV, 181 p. Béziers, impr. Perdraut, 1893.

Bologna.

— **Gatti,** Aug. Catalogue du musée de s. Petrone. 16⁰, 58 p. Bologna, impr. de l'Archevêche.

Bordeaux.

— **Vallet,** Emile. Catalogue des tableaux, sculptures, gravures, dessins exposés dans les galeries du musée de Bordeaux; par E. V., conservateur du musée. In-18⁰, 252 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou, 1894. fr. 2. —.

Breslau.

— Berichte, Amtliche, aus den Königl. Kunstsammlungen, 16. Jahrg., Nr. 3, p. XLIII: Breslau. Schlesisches Museum der bild. Künste. [Zum Jahrbuch, Bd. 16, gehörig.]

— Denkschrift über die Zukunft des Museums schlesischer Alterthümer. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, VI, 2.)

Cambridge.

— **James,** M. R. A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Sidney Sussex College, Cambridge. Roy. 8⁰, p. 132. Cambridge University Press. 5/.

Catanzaro.

— **Ambrosoli,** Dott. Solone. Catalogo della collezione numismatica del museo provinciale di Catanzaro: monete medioevali e moderne, medaglie, ecc. 8⁰, p. 227. Catanzaro, tip. di Giuseppe Caliò, 1894.

Cremona.

— **Bergamaschi,** Prof. Giovanni. Il Civico Museo Ala-Ponzone a Cremona. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 7, S. 53.)

Czernowitz.

— Jahrbuch des Bukowiner Landes-Museums. 2. Jahrg., 1894. Red.-Comité: E. Maximowicz, A. Mikulicz, Dr. J. Polek u. C. A. Romstorfer. gr. 8⁰, 123 S. mit 9 Abbild. Czernowitz (H. Pardini). M. 2. —.

Danzig.

— **Kaemmerer,** Ludwig. Danziger Kunstsammler und -Sammlungen am Ende des 18. Jahrhunderts. Sep.-Abdruck der Danziger Zeitg. 8⁰, 19 S. Druck von A. W. Kafemann in Danzig.

Dresden.

— Gemäldegalerie, Die königliche, zu Dresden. Text von Herm. Lücke. (In 10 Lfg.) 1. Lfg. gr.-f⁰. (S. 1—14 mit Abbild. u. 10 Heliograv.) München, F. Hanfstängl. 2. u. 3. Lfg. à M 12. —.

— Sonder-Berichte über die Verwaltung der K. Sammlungen im Jahre 1894, s. l. e. a. 4⁰, 15 S.

Florenz.

— **Chiavacci,** Egisto. Guide de la galerie roy. du palais Pitti [de Florence], revu et augmenté par Eugène Pieraccini. Dixième édit. 16⁰ fig., p. 224. Florence-Rome, impr. Bencini, 1894. L. 2. 50.

Florenz.

— **Ferri,** Pas. Nerino. Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni, posseduta dalla r. galleria degli Uffizi di Firenze, compil. ora per la prima volta, fasc. 4. 8⁰, p. 241—320. Roma, presso i princ. Librai (Firenze-Roma, tip. fratelli Bencini), 1894. [Ministero della pubblica istruzione: indici e cataloghi, Nr. 12.]

— Gallerie, Le, di Firenze. (Le Gallerie naz. italiane, anno I, 1894, S. 65—78.)

— **Lafenestre,** G. et E. **Richtenberger.** La peinture en Europe. Florence; par G. L., de l'Institut; conservat. des peintures au Musée national du Louvre, et E. R. In-16⁰, XIV, 386 p. et 100 reproductions photographiques. Paris, impr. et libr. May et Motteroz, s. a.

Graz.

— **Frimmel,** Th. de. Nouvelles acquisitions de la Galerie Benedek, à Gratz. (La Chron. des Arts, 1895, Nr. 8, S. 63.)

Haarlem.

— **Van Eeden,** F. W. Le Musée des Arts décoratifs de Harlem. (Rev. des arts décor., 1894, October.)

— — — gr. in-4⁰, 8 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou. Paris, bureaux de la Revue des arts décoratifs, 1894. [Extrait de la Rev. des arts décoratifs (Oct. 1894).]

Hamburg.

— **Brinckmann,** Just. Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch d. Sammlungen, zugleich ein Handbuch der Gesch. des Kunstgewerbes. Mit 431 Abbildungen, zumeist nach Aufnahmen von Wilh. Weimar. Lex.-8⁰, XVIII, 827 S. Hamburg, Leipzig, E. A. Seemann in Comm. M. 15. —.

— — Museum für Kunst u. Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1893. Aus dem Jahrbuch der Hamburger wissenschaftl. Anstalten. XI. 8⁰, 68 S. Hamburg, gedruckt bei Lütcke & Wulff, 1894.

— — — Bericht für das Jahr 1894. Aus ... XII. 8⁰, 33 S. Ebda. 1895.

Karlsruhe.

— Kunstgewerbe-Museum, Das. (Bad. Gewerbe-Ztg., 1895, 14.)

Königsberg.

— Katalog des Prussia-Museums im Nordflügel des königl. Schlosses zu Königsberg in Pr. III. Th.: Die Sammlungen der geschichtlichen Zeit, aufgestellt in den Zimmern 5, 6, 7 u. 8. gr. 8⁰, 64 S. mit 26 Abbildungen. Königsberg, F. Beyer. M. —. 40.

Kopenhagen.

— **Klein,** V. Die Aufgaben d. dänischen Kunstindustrie-Museums. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstindustri, 1894, 5.)

— **Klein,** V. und C. **Leuning-Borch.** Die Aufgaben d. dänischen Kunstindustrie-Museums. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1895, 1.)

— **Krohn,** P. Die Sommerausstellung im Kunstindustrie-Museum. Die Sammlung Magnussen. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1894, 5.)

— **Leuning-Borch,** C. Die Aufgaben des dänischen Kunstindustrie-Museums. (In dän. Spr.) (Tidsskrift f. Kunstindustri, 1894, 6.)

London.

— Catalogue, An Abridged, of the Pictures in the National Gallery. With Short Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools. 6 d.

— Catalogue, Descriptive and Historical, of the Pictures in the National Gallery. With Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools. 77th ed. 1/.

London.

— **Frizzoni,** Gustavo. La Galleria nazionale di Londra e i suoi recenti aumenti in fatto di arte italiana. (Arch. storico dell' arte, serie seconda, anno I, 1895, S. 87.)

— **Murray,** C. F. Catalogue of the Pictures belonging to his Grace the Duke of Portland. Roy. 4⁰. Ellis and Elvey. £ 6. 6/.

— **Richter,** J. P. „The virgin of the rocks" in the National Gallery. (Art Journal, 1894, Oct.)

— **Temple,** A. G. Art at Guildhall. (Art Journal, 1894, Oct.)

Madrid.

— **Gronau,** Georges. Reproduction des chefs-d'œuvre du Musée du Prado. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 31, S. 243.)

— **Hauser y Menet.** Museo del Prado; reproducción en fototipia de sus primeros cuadros, par Hauser y Menet. Entregas 7 á 14, Cada entrega que consta de 5 láminas. — 3 pesetas en Madrid y 3,50 en provincias. [La obra constará de 24 entregas.]

— **Lefort,** Paul. Les Musées de Madrid. — Le Musée du Prado. — L'école espagnole. (Gaz. des B.-Arts, 1894, II, S. 405; 1895, I, S. 123.)

Mailand.

— **Bisi,** Michele et Robustiano **Gironi.** Pinacoteca della r. accademia di belle arti in Milano: pubblicazione diretta dall' incisore M. B., col testo di R. G. Seconda edizione, con aggiunte. Vol. I—II, fasc. 8—74. f⁰, p. 221, con centotrentaquattro tavole. Milano, casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1886—94.

— Galleria, La R., di Brera in Milano. (La Gallerie naz. italiane, anno I, 1894, S. 3—13.)

Marseille.

— **Le Blant,** Edmond. Catalogue des monuments chrétiens du musée de Marseille (inscriptions, sarcophages, marbres divers, terres cuites, bijoux); par e E. Le B., de l'Institut. In-8⁰, 119 p. Paris, impr. nationale, 1894.

Modena.

— Galleria, R., e medagliere Estensi in Modena. (Le Gallerie nazionali italiane, anno I, 1894, S. 45—58.)

— **Tosi Bellucci,** sindaco Giac. Per l'inaugurazione della pinacoteca Estense nei nuovi locali del palazzo municipale dei musei: parole. 8⁰, 10 p. Modena, tip. Bassi e Debri, 1894. [Estr. dal giornale Il Panaro, Nr. 40, 4 giugno 1894.]

— **Venturi,** Adolfo. Nelle reggie dell' arte. II. La Galleria Estense. (Nuova Antol., vol. 54, fasc. 21.)

Moulins.

— **Pérot,** F. Visite aux musées municipal et départemental de Moulins. 18⁰, 35 p. avec grav. Moulins, impr. Auclaire.

München.

— **Max,** Joh. Das bayerische National-Museum in München. (Allgem. Kunstchronik, 26.)

— Neubau, Der, des Bayer. National-Museums zu München. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1894, 10.)

Nürnberg.

— Kunstgewerbe, Das russische, in den Sammlungen des Bayerischen Gewerbe-Museums. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 1895, 6.)

Oxford.

— Ashmolean Museum, The. (The Academy, 1895, Nr. 1196, S. 301.)

Paris.

— **Babeau,** Albert. Le Louvre et son histoire; par A. B., correspondant de l'Institut. Avec 140 gravures sur bois et photogravures d'après

des dessins, des plans et des estampes de l'époque. gr. in-4⁰, 355 p. Mesnil, impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, libr. de la même maison, 1895.

Paris.

— **Benedite**, Léonce. Le Musée du Luxembourg; par L. B., conservateur du musée national du Luxembourg. Livr. 3, 4, 5. In-4⁰, p. 17 à 40, avec grav. et 15 pl. hors texte. Paris, impr. Schmidt; lib. L. Baschet, 1894.

— **Courboin**, François. Inventaire des dessins, photographies et gravures relatifs à l'histoire générale de l'art légués au département des estampes de la Bibliothèque nationale par M. A. Armand, rédigé par M. F. C., sous-bibliothécaire au département des estampes, t. Ier. gr. in-8⁰, 423 p. Lille, imp. et libr. Danel, 1895.

— **Galbrun**, Charles. Le Louvre intime. gr. in-8⁰, 24 p. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, 1894. [Extr. de l'Artiste, mai et juillet 1894.]

— **Lafenestre**, Georges and Eugène **Richtenberger**. The National Museum of the Louvre. Trans. by Prof. B. H. Gausseron. With 190 Illusts. 8⁰, XVI, 384 p. Dean.

— Nouvelles du Louvre. (La Chron. des Arts, 1894, Nr. 36, S. 282.)

— Remaniements, Les, dans les Galeries de peinture du Louvre. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 10, S. 87.)

— **Schéfer**, Gaston. Catalogue des estampes, dessins et cartes composant le cabinet des estampes de la Bibliothèque de l'Arsenal; par G. S., bibliothécaire à l'Arsenal 2e livr. In-8⁰, p. 65—66 à 127—128. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, libr. de l'Artiste, 1894.

Parma.

— Galleria, La R., di Parma. (Le Gallerie naz. italiane, anno I, 1894, S. 14—44.)

Reims.

— **Jadart**, Henri. Les portraits rémois du musée de Reims. Peintures, Dessins, Sculptures. Catalogue descriptif; par H. J., conservateur-adjoint du musée. In-8⁰, 35 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1894.

— **Remy**, C. Description de la collection Léon Morel, installée à Reims, 10, rue de Sedan. 8⁰, 34 p. avec grav. Reims, Matot fils.

Rom.

— Gallerie, Le, fidecommissarie romane. (Le Gallerie naz. italiane, anno I, 1894, S. 79-101.)

— **Mazzoni**, Aug. La biblioteca Vaticana descritta. Quarta edizione corretta e riveduta dall' autore. 24⁰, 71 p. Roma tip. Vaticana, 1895. Cent. 50.

Rovereto.

— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti al civico museo di Rovereto dal 1⁰ gennaio al 31 dicembre 1894. 4⁰, 9 p. Rovereto, tip. Roveretana ditta V. Sottochiesa, 1895.

Siena.

— **M. L.** Notes sur Sienne. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 17, S. 166.)

Torgau.

— Veröffentlichungen des Altertums-Vereins zu Torgau. VII. (Für das Jahr 1893.): Satzungen des Vereins u. Museumsbesuchsordnung. Mitgliederverzeichniss. A. Berichte über die 32 ersten Sitzungen des Altertums-Vereins, nebst sonst. Mitteilungen, auf Grund der Arbeiten des † Buchhändlers Curt Jacob u. anderer hrsg. durch Landger.-R Karl Bruns. B. Anlagen. I. Trinkstuben-Ordnung vom 30. Januar 1579. II. Bericht über eine „Gasterey auf der Trinkstuben" vom 29. bis 31. Mai 1539. III. Grabstein des Baumeisters Konr. Krebs († 1540). Anhang. Litteratur. gr. 8⁰, 98 S. mit 1 Lichtdr. Torgau, J. Jacob in Comm. M. 1. 40.

Trient.

— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti alla biblioteca ed al museo della città di Trento dal 1⁰ gennaio al 31 dicembre 1894. 4⁰, 8 p. Trento, tip. Scotoni e Vitti, 1895.

Trier.

— **Keune**, Gymn.-Oberlehrer J. B. Führer durch das Provinzial-Museum zu Trier. Nebst einem Anhang über die Stadtbibliothek. 2. Aufl. 16⁰, 60 S. Trier, F. Lintz. M. —. 60.

Venedig.

— **Keary**, E. M. A Catalogue of the Accademia delle belle arte a Venice. 12⁰. London, Heinemann. 2 sh. 6 d.

— Museo, R., archeologico di Venezia. (Le Gallerie naz. ital., anno I, 1894, S. 59—64.)

— **Wolf**, August. Galerie der Akademie in Venedig. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894—95, Nr. 9, Sp. 129.)

Wien.

— Directionswechsel im Oesterreichischen Museum in Wien. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894—95, Nr. 23, Sp. 362.)

— **Frimmel**, Th. v. Zur Geschichte der Gemäldesammlungen in Wien. (Allgem Zeitg., Beil., 1895. Nr. 60—61.)

— Jahresbericht des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie für 1894. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, Heft 4.)

— **Leisching**, Jul. Schabkunst. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Museums in Brünn, 1895, 3.)

— **Schäffer**, Aug. Die kaiserl. Gemäldegalerie in Wien. Moderne Meister. Text v. S. 5. Lfg. gr.-f⁰. (7 Tafeln in Heliograv., nebst illustr. Text S. 33—40.) Wien, J. Löwy. M. 15. —.

— Uebersicht d. kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 8⁰, 390 S. mit 4 Grundrissen. Wien, (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) M. 2. —.

Wolfenbüttel.

— **Heinemann**, O. v. Die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Büchersammlungen. 2. Aufl. Mit 4 bildlich. Darstellungen. gr. 8⁰, VIII, 345 S. Wolfenbüttel, J. Zwissler. M. 6. —.

Zürich

— **Huch**, R. Die Wiek'sche Sammlung von Flugblättern und Zeitungsnachrichten aus dem 16. Jahrhundert in der Stadtbibliothek Zürich. (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich, 1895.)

Ausstellungen. Versammlungen.

Berlin.

— **F. B. S.** Ausstellung mittelalterlicher Wand- und Glasmalereien. (Das Atelier, 1895, 5. Heft, S. 4.)

— **Fuchs**, Fr. Die Chodowiecki-Ausstellung. (Das Atelier, 1895, 3. Heft, S. 4.)

— **Hofmann**, A. Ausstellung von Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Glasmalereien. (Deutsche Bauzeitung, 1895, 25.)

Dresden.

— **Eckstein-Zittau.** Die kunstgeschichtlichen Ferienkurse für Gymnasiallehrer in Dresden. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 25, Sp. 396.)

Eisenach.

— Bericht über die Generalversammlung des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine zu Eisenach. Vom 9. bis 12. Septbr. 1894. [Aus: „Korrespondenzbl.

des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine".] gr. 4⁰, 40 S. Berlin, (E. S. Mittler & Sohn). M. —. 60

Innsbruck.

— **Semper**, H. Die historische Abtheilung der Tiroler Landesausstellung von 1893. (Mittheil. des Tiroler Gew.-Vereins, 1894, 5, 6.)

Köln.

— Kongress, Der kunsthistorische, in Köln. I. II. III. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 12, Sp. 177; Nr. 13, Sp. 193; Nr. 14, Sp. 209.)

Leipzig.

— Gesellschaft, Kunsthistorische, für photographische Publikationen. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 24, Sp. 380.)

Lemberg.

— Katalog der retrospectiven Ausstellung polnischer Kunst 1764—1886, hrsg. von Prof. Dr. Joh. v. Boloz Antoniewicz. 8⁰, 212 S. mit 75 Illustr. Lemberg, Tadeusz Pini. M. 2. 50.

London.

— Burlington Fine Arts Club. — Catalogue of Blue & White Oriental Porcelain. Exhibited in 1895. London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1895. 4⁰, XXII, 65 S. u. 4 Taf.

— **Ffoulkes**, Costanza Jocelyn. L'esposizione dell' arte veneta a Londra. (Archivio storico dell' arte, Serie seconda, anno I, 1895, S. 70.)

— — Le esposizioni d'arte italiana a Londra. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894. 4⁰ fig., p. 48. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, anno VII, fasc. 4.]

— — L'exposition d'art vénitien à Londres. (Revue de l'art chrétien, 1895, t. 6, livr. 2, p. 134.)

— **Gronau**, G. Correspondance d'Angleterre. — L'art vénitien à Londres, à propos de l'exposition de la New Gallery. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 161, 247, 427.)

— **Phillipps**, Claude. Correspondance d'Angleterre. — Exposition de maîtres anciens à la Royal Academy. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 346, 421.)

— — Goldsmith's work and gem-engraving at the Royal Academy. (The Academy, 1895, Nr. 1188, S. 132.)

— — Old masters in the Royal Academy. (The Academy, 1895, No. 1184, S. 40; Nr. 1186, S. 86; Nr. 1187, S. 109.)

— — The Royal Academy. (The Academy, 1895, Nr. 1201, S. 407; Nr. 1203, S. 449, Nr. 1207, S. 528.)

— **Schweitzer**, Eugen. Die reproduzirten Bilder italienischer Meister des XV. u. XVI. Jahrhunderts, welche im vorigen Jahre in der New Gallery ausgestellt waren. (Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin. Sitzungsbericht I–III, 1895.)

Paris.

— Autour d'une vitrine. Étude et description d'objets ayant appartenu à Marie-Antoinette, Louis XVI et à la dauphine Marie-Thérèse de France. 18⁰, 11 p. Châlons, impr. Thouille.

— **Folnesics**, Jos. Die Buch-Ausstellung in Paris. (Mittheil. des K. K. Oesterr. Museums, N. F., IX, S. 249.)

— **Gruel**, Léon. Quelques mots sur l'exposition rétrospective de la reliure au palais de l'Industrie en 1894. In-8⁰, 23 p. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, libr. Leclerc et Cornuau. 1894.

— **Stein**, Henri. L'Exposition du Livre à Paris. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XII, Heft 1, S. 34.)

Spalato.

— Congress, Der erste, der christlichen Archäologen zu Spalato. (Römische Quartalschrift, IX, 1895, Heft 1, S. 99.)

— Ephemeris Spalatensis, qua monumenta in primis Spalatensia in honorem I. congressus christianae antiquitatis cultorum consilio et auctoritate vi instruendo congressui societatis archaeologicae historicae Bihač nec non ephemeridis archaeologicae historicae illustrantur. gr. 4⁰, 40 S. mit Abbild. u. 6 Taf. Zara, Internationale Buchhandlung, H. v. Schönfeld. M. 5. —.

Utrecht.

— **E. M.** Expositions d'art en Hollande. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 29, S. 229.)

— **Goldschmidt**, Ad. Ueber die Ausstellung alter Bilder in Utrecht. (Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin. Sitzungsbericht VI, 1894.)

— **Hymans**, Henri. L'exposition d'art ancien à Utrecht. (Gaz. des Beaux-Arts, 1895, I, S. 47.)

— **Levin**, Th. Die Ausstellung alter Bilder in Utrecht. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 4, Sp. 49; Nr. 5, Sp. 69; Nr. 6, Sp. 81.)

— **Seidlitz**, W. v. Die Ausstellung alter Gemälde in Utrecht. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1894, Nr. 245.)

Wien.

— **Berlepsch**, H. E. v. Die Ausstellung von Schabkunst-Blättern im k. k. österreichischen Museum für Kunst u. Industrie in Wien. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1894, Nr. 262.)

— **Chmelarz**, Eduard. Die Schabkunst-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 296, 313.)

— **Fr(immel)**, Dr. Th. v. Die Schabkunstausstellung in Wien. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 16, Sp. 246.)

— **Günther von Freiberg** (Ada Pinelli). Eine vergessene Kunst (die Specialausstellung der Schabkunst im Oesterr. Museum). (Schlesische Zeitung, 1894, 804.)

— Katalog einer Special-Ausstellung der Schabkunst 14. Octbr. 1894 bis 28. Febr. 1895. Mit e. Einleitg. u. 6 Heliogravuren. Hrsg. vom k. k. österr. Museum f. Kunst u. Industrie. gr. 8⁰, 123 S. mit Ornamenten. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 1. —.

Versteigerungen.

Amsterdam.

— Catalogue d'une Collection remarquable de portraits du seizième siècle. En magasin, aux prix marqués, chez Frederik Muller & Cie., Doelenstraat 10, Amsterdam. Amsterdam, 1895. 8⁰. 2138 Nrn.

— Dessins anciens. Collection formée par feu M. W. Pitcairn Knowles à Wiesbaden. La vente aura lieu à Amsterdam, 25—26 juin 1895, sous la direction de Frederik Muller & Cie. 8⁰. 865 Nrn.

— Estampes et dessins anciens. — Collections P. F. van Hoorn, J. J. de Vries, A. de Roever. La vente aura lieu à Amsterdam, 13—14 nov. 1894 sous la direction de Frederik Muller & Cie. 8⁰. 1060 Nrn.

Berlin.

— Katalog der Sammlungen alter und moderner Kunstsachen, Pretiosen, Möbel und Einrichtungsgegenstände aus dem Nachlasse der Ehren-Stiftsdame Emilie v. Waldenburg zu Potsdam ... Versteigerung zu Berlin ... den 22. Nov. 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) aus Köln a. Rh. F⁰. 91 S. m. 6 Taf. in Phototyp. Köln, J. M. Heberle.

Berlin.
— Katalog einer . . . Privatsammlung von Kupferstichen und Radirungen, Schabkunstblättern, Holzschnitten, Handzeichnungen etc. Oeffentl. Versteigerung den 4. Febr. (1895) in R. Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin. 8°. 2179 Nrn.
— Katalog von Oelgemälden und Aquarellen alter und neuer Meister. Aus den Hinterlassenschaften: des Stadtrichters Friedländer zu Breslau, des Malers Christian Morgenstern und ein Theil der Sammlung Adam Gottlieb Thiermann. Versteigerung — Lepke, den 5. Mai 1895. 4°. 454 Nrn.
— Kunst-Auction L von Amsler & Ruthardt. — Katalog sehr werthvoller Entwürfe zu Glasfenstern in Original-Handzeichnungen alter Schweizer Glasmaler des XVI. u. XVII. Jahrh. Versteigerung zu Berlin den 24. April (1895). 8°. 91 Nrn.
— Kupferstich-Auction XXXXVI von Amsler & Ruthardt. — Katalog einer . . . Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten alter Meister aller Schulen . . . Versteigerung zu Berlin den 26. Febr. Berlin 1894. 8°. 2347 Nrn.
— Kupferstich-Auction XLVIII von Amsler & Ruthardt. — Katalog sehr werthvoller Schabkunst und Linienstiche, Farben- u. Rothdrucke berühmter Künstler des XVII. u. XVIII. Jahrh. Versteigerung zu Berlin den 27. Nov. (1894). 8°. 1846 Nrn.
— Lepke's, Rud., Kunst-Auctions-Haus. Nr. 962. Katalog von Kupferstichen, Radirungen, Schabkunstblättern, Farbendrucken . . . Nachlass des Hrn. Pfarrer Hollmann aus Münster i. W. Ferner: Collection von Portraits Friedrichs d. Gr. Ridinger-Sammlung aus dem Nachlasse des Hrn. Justizrath Dr. Stickel auf Ridinger Schloss bei Cassel. Versteigerung den 12. Oct. 1894. 8°. 681 Nrn.
— Lepke's Rud., Kunst-Auctions-Haus. Nr. 991. Auction von engl. u. französischen Farbendrucken. Sammlung des Hrn. Karl Holtzmann. Konstanz. I. Abtheilung. Ausserdem: Chodowiecki-Sammlung etc. Versteigerung den 5. März 1895. 8°. 1089 Nrn.

Dijon.
— Collection Henri Baudot. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 37, S. 295.)
— H. C. Vente de la collection Baudot. (Rev. de l'art chrétien, 1895, t. 6, livr. 1, p. 89.)

Frankfurt a. M.
— Sammlung, Die, von Handzeichnungen älterer und moderner Meister des Hrn. Anton Brück, emerit. Bibliothekars des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. . . . Versteigerung zu Frankfurt a. M. den 11. u. 12. Dec. 1893 durch R. Bangel. 8°. 946 Nrn.

Haag.
— Catalogue d'estampes anciennes. Vente à La Haye du 28 février au 2 mars 1895 à la librairie W. P. van Stockum & fils. La Haye, 1895. 8°. 1059 Nrn.

Köln.
— Waffen-Sammlung Kuppelmayr. Versteigerung zu Köln am Rhein, den 26. bis 28. März 1895 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). F°. III, 47 S. m. 30 Taf. u. 1 Bildniss in Lichtdr. u. Textheft 20 S. München. (Köln, J. M. Heberle.) M. 10. —.

Leipzig.
— Hollar, Wenzel. Verzeichniss einer Sammlung seltener Kupferstiche Wenzel Hollar's. Vorräthig bei Karl W. Hiersemann, Leipzig. 1895. 8°. 122 Nrn.
— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LVI. — Catalog der hinterlassenen Kupferstichsammlung des Herrn Jean Jacques Suenson, ehemals in Kopenhagen. Versteigerung zu Leipzig den 2. April 1895. 8°. 1945 Nrn.

London.
— Catalogue of the Collection of Miniatures of Henry Doetsch . . . Which will be sold by Auction by Christie, Manson & Woods . . . June 26, 1895. 8°. V, 48 S. 590 Nrn.
— Catalogue of the . . . Collection of pictures by old masters of Henry Doetsch . . . Which will be sold by Auction by Christie, Manson & Woods . . . 22.—25. June, 1895. 8°. VII, 126 S. 448 Nrn. (Mit Tafeln.)
— Collection Adrian Hope. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 30, S. 233.)
— Katalog, Der, zu der Miniatur-Sammlung des verstorbenen Mr. Henry Doetsch. (Kunstchr., N. F., VI, 1894/95, Nr. 27, Sp. 428.)
— Vente de la collection Lyne Stephens. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 20, S. 191; Nr. 21, S. 200.)

München.
— Katalog reichhaltiger Kunstsammlungen. II. Abtheilung des Museums August Riedinger in Augsburg. Antiquitäten aller Art. Oelgemälde. Versteigerung zu München den 22. April 1895 unter Leitung von Hugo Helbing. München 1895. 4°. 1624 Nrn.
— Versteigerung, Die, der Sammlung Kuppelmayr. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 18, Sp. 285.)

Neapel.
— Collection, Grande, de tableaux et d'objets d'art, qui seront vendus aux enchères par le ministère du Chev. G. Sangiorgio au palais du prince di Fondi à Naples, Place Medina. 8°. 807 Nrn.

Paris.
— Catalogue des objets d'art de vitrine et d'ameublement des XVII[e], XVIII[e] siècles et de style, composant la deuxième vente Beurdeley. Galerie Georges Petit, rue de Sèze, 8. 27—31 Mai 1895. 8°. 614 Nrn.
— Catalogue des tableaux anciens. Collection Paul Mantz. Vente. Hotel Drouot. 10.—11. Mai 1895. 8°. 163 Nrn.
— Catalogue d'estampes anciennes de toutes les écoles et dessins, composant la collection de feu M. L. G[alichon]. Vente. Rue Drouot, 9, 4—9 mars 1894 (sic) [1895]. 8°. 1198 Nrn.
— Catalogue d'estampes anciennes, école française du XVIII[e] siècle, portraits, œuvre d'Abraham Bosse, livres, composant la collection de M. B***. Vente. 4—6 févr. 1895, Rue Drouot, Nr. 9. Paris, 1895. 8°. 361 Nrn.
— Collection Louis Galichon. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 12, S. 115; Nr. 13, S. 126.)

Pressburg.
— Verzeichniss der Sammlung [Lanfranconi]. f°. 18 S. O. O. und J. [1895]. 150 Nrn.

Rom.
— Catalogue de la riche collection d'armes du moyen âge et de la renaissance et de rares objets d'art anciens et modernes appartenant à la liquidation du patrimoine de le baron M. A. Lazzaroni, dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Rome sous la direction de M. M. Dominique Corvisieri. Rome, impr. edit. Romana. 1894. 8°, 107 p.
— Catalogue Nr. 2 des Objets d'Art anciens et modernes. Collection Lazzaroni. Vente D. Corvisieri. 22 Avril 1895. 4°. 864 Nrn.
— Collection de tableaux et d'objets d'art qui seront vendus pour le compte de la banque populaire et caisse d'Epargne de Gênes par

le ministère de Mr. G. Sangiorgi. Rome 1895. 8°. 324 Nrn.

Stuttgart.

— Auktion, Die, der Kupferstich-Sammlung Angiolini. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 28, Sp. 445.)

— Gutekunst's, H. G., Kunst-Auktion in Stuttgart Nr. 47. — Katalog der Sammlung von Kupferstichen, Radirungen etc. des verstorb. Herrn Luigi Angiolini zu Mailand. Versteigerung den 9.—21. Mai 1895. Stuttgart, 1895. 8°. 3973 Nrn.

Strassburg.

— Catalogue des dessins . . . peintures, gravures . . . de Téophile Schuler et d'une collection d'Alsatiques et de gravures anciennes et modernes, dont la vente aura lieu à Strasbourg . . . 7 et 8 juin 1895. Strasbourg, 1895. 8°. 476 Nrn.

Venedig.

— Collection Gatterburg-Morosini. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 30, S. 233.)

Wien.

— Kunst-Auction von S. Kende in Wien. — Katalog der Sammlungen weil. Sr. Hochw. des Hrn. Bischofs und Domprobstes Dr. J. Dankó zu Pressburg. II. Abtheilung. Kupferstiche, Radirungen u. Holzschnitte alter Meister, Handzeichnungen, Aquarelle u. Oelgemälde alter u. neuer Meister. Versteigerung den 8. Juli 1895. Wien, 1895. 8°. 1190 Nrn.

Nekrologe.

Essenwein, August Ottmar von. (Félix Bé: L'Art, t. 59, S. 524.)

Mantz, Paul. (Ary Renan: Gazette des B.-Arts, 1895, I, S. 231. — C. N.: L'ami des monuments, vol. IX, 1895, S. 30. — La Chronique des Arts, 1895, Nr. 5, S. 44.)

Milanesi, Gaetano. (G. Carocci: Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 6, S. 47. — Giov. Tortoli: In morte di Gaetano Milanesi, arciconsolo della Crusca: parole dette sul feretro la sera dei 12 marzo 1895. 8°, 7 p. Firenze, tip. di M. Cellini e C., 1895. — Kunstchronik, N. F., VI, 1894—95, Nr. 21, Sp. 327. — La Chronique des Arts, 1895, Nr. 11, S. 104.)

Palustre, Léon. (Ary Renan: Gaz. des B.-Arts, 1894, II, S. 507. — L. C.: Revue de l'art chrétien, 1894, t. 5, livr. 6, p. 543. — La Chronique des Arts, 1894, Nr. 33, S. 262.)

Plon, Eugène. (Kunstchr., N. F., VI, 1894—95, Nr. 22, Sp. 347.)

Rossi, Giovanni Battista de. (Baron Jehan de Witte: Revue de l'art chrétien, 1894, t. 5, livr. 6, p. 459; 1895, t. 6, livr. 1, p. 35, livr. 2, p. 108. — Domenico Comparetti, Commemorazione del comm. G. B. de R.: Rendiconti della reale accademia dei Lincei: classe di scienza morali, storiche e filologiche, Serie V, vol. III, fasc. 10—12. — Ermanno Ferrero: Atti della r. accademia delle scienze di Torino, vol. XX, disp. 1. — Eugène Müntz: Gazette des B.-Arts, 1894, II, S. 512. — Grossi-Gondi, Aug., G. B. de R., archeologo romano. 16°, 56 p. con rittratto. Roma, libr. della Vera Roma di E. Filiziani edit., 1894. — Jean Baptiste de Rossi et l'archéologie chrétienne à Rome; par M. le vicaire général de Beauséjour. In-8°, 18 p. Besançon, impr. Jacquin, 1895. [Extr. du Bulletin de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon.] — Jean-Baptiste de Rossi; par Emond Le Blant. In-8°, 8 p. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux, 1894. [Extrait de la Revue archéologique.] — Marchi, De, Prof. Attilio: G. B. de R., commemorazione fatta, inaugurando il corso di antichità classiche nell' accademia scientifico-letteraria di Milano. 8°, 30 p. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1895. — Orazio Marrucchi: Nuova Antologia, v. 53, fasc. 19. — Prof. Emilio Retrosi: Arte e Storia, XIII, 1894, Nr. 25, S. 193. — Victor Schultze: Christl. Kunstbl., 1895, Nr. 3, S. 33. — A. Geffroy: Mélanges d'archéologie et d'histoire, année XV, fasc. 3—4, Oct. 1894.)

Scutellari, Girolamo. (Augusto Droghetti: Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 7, S. 54.)

Stegmann, Karl Martin von. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894—95, Nr. 28, Sp. 441.)

Wessely, Joseph Eduard. (Kunstchronik, N. F., VI, 1894—95, Nr. 20, Sp. 313.)

Besprechungen.

Armailhacq, d'. L'Église nationale de Saint Louis des Français à Rome. Rome, 1894. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XVe année, 1894, S. 619.)

Aubert, Andreas. Professor Dahl. 2 Bände. Kristiania, 1893—94. (W. v. Seidlitz: Deutsche Litteraturzeitung, 1895, Nr. 20, Sp. 623.)

Ausstellung, Die, von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrich's des Grossen zu Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. II. Ausstellung Frühjahr 1892. Berlin, 1893. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, S. 243.)

Baumbach, E. Die Madonnen-Darstellung in der Malerei. (St.: Oesterr. Litteraturblatt, III, 1894, S. 753.)

Baye, de. Une châsse de la cathédrale d'Astorga. Paris, 1894. (F. M.: Revue de l'art chrétien, 1895, t. 6, livr. 2, p. 167.)

Beissel, St. Vaticanische Miniaturen. Freiburg i. Br., 1893. (A. L. F., Ir.: American Journal of Archæology, Vo. IX, 1894, p. 568.)

Beltrami, Luca. Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del principe Trivulzio in Milano. Milan, 1891. (Henry de Geymuller: Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 73.)

Berenson, Bernhard. Lorenzo Lotto. London, 1895. (J. P. Richter: Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, N. 19, Sp. 293. — Salomon Reinach: Revue critique, 1895, Nr. 14, S. 271.)

Berger, Ernst. Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik. München, 1893. (B. P.: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 41, S. 334.)

Bibliographica. A magazine of bibliography in twelve quarterly parts. Part I. London [1894]. (C. Haeberlin: Centralblatt für Bibliothekswesen, XI, 1894, S. 406.)

Birkler, Max. Die Kirchen in Obermarchthal. Stuttgart, 1893. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, III, 1894, S. 527.)

Bode, Wilhelm. Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. (A. M.: American Journal of Archæology, 1895, Jan.-March, p. 59. — W. v. Seidlitz: Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 6, S. 158.)

Böheim, Wendelin. Album hervorragender Gegenstände aus der Waffensammlung des Allerh. Kaiserhauses. Wien, 1894. (M. v. Ehrenthal: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 3, Sp. 88.)

Boetticher, Adolf. Die Bau- und Kunstdenkmäler in Ermland. Königsberg, 1894. (β.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 7, Sp. 229.)

Botteon, V. e **A. Aliprandi**. Ricerche intorno alla vita e opere di Giambattista Cima. (Bernhard Berenson: The Academy, 1894, Nr. 1171, S. 284.)

Bouffier, H. Anleitung zur Modellirkunst. Leipzig. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 4, S. 111.)

Bouillet, A. Le jugement dernier dans l'art aux douze premiers siècles. Paris, 1894. (L. Régnier: Bulletin monumental, 1894, Nr. 6, S. 558. — L. C.: Revue de l'art chrétien, série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 253.)

Brinckmann. Führer durch das hamburgische Kunstgewerbe-Museum. (W. v. Seidlitz: Allgemeine Zeitung, Beilage, 1894, Nr. 246.)

Bucher, Bruno. Katechismus der Kunstgeschichte. 4. Aufl. Leipzig, 1895. (Chmelarz: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 373.)

Buchner, Wilh. Leitfaden der Kunstgeschichte. Essen, 1894. (Strompen: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 11, Sp. 348.)

— — Besondere Ausgabe für Oesterreich, bearb. v. Weiser u. Halmel. Essen, 1894. (Chmelarz: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 373.)

Buff, Adf. Augsburg in der Renaissancezeit. Bamberg, 1894. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 42, Sp. 1544.)

Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Pictures, Drawings and Photographs of Works of the School of Ferrara-Bologna. London, 1894. (B. Berenson: Revue crit., 1895, Nr. 18, S. 348.)

Butler, Samuel. Ex voto. Studio artistico sulle opere d'arte del S. Monte di Varallo e di Crea. Edizione italiana. Novara, 1894. (A. M.: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 494.)

Carstanjen, Friedrich. Ulrich von Ensingen. München, 1893. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 6, Sp. 184.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. 1—3. Düsseldorf, 1891—94. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitung, 1895, Nr. 9, Sp. 273.)

— Die Kunstdenkmäler der Stadt u. des Kreises Düsseldorf. Düsseldorf, 1894. (Hermann Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 1/2, Sp. 22.)

— Die Kunstdenkmäler der Städte Barmen, Elberfeld, Remscheid und der Kreise Lennep, Mettmann, Solingen. Düsseldorf, 1894. (Kn.: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XIV, 1895, Nr. 4, S. 64. — Hermann Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 12 Sp. 182.)

Crespellani, Arsenio. Medaglie estensi ed austroestensi. Modena, 1893. (Solone Ambrosoli: Rivista italiana di numismatica, VII, 1894, S. 251.)

Dehaisnes, C. Notices descriptives sur les monuments historiques conservés dans le département du Nord. Lille, 1894. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1895, t. 6, livr. 1, p. 80.)

Dehio, G. Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothischer Bauproportionen. Stuttgart, 1894. (Adamy: Deutsche Litteraturzeitung, 1895, Nr. 45, Sp. 1397. — Bm.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 42, Sp. 1543.)

Demaison, Louis. Les architectes de la Cathédrale de Reims. Paris, 1894. (G. Enlart: Le moyen âge, VIII, 1895, Nr. 2, S. 40.)

Detzel, H. Christliche Ikonographie. I. Freiburg, 1894. (d. W.: Römische Quartalschrift, IX, 1895, Heft 1, S. 121. — Langl: Südd. Bl. f. höh. Unterrichtsanst., III, 5.)

Diehl, Charles. L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris, 1894. (A. L. F., Ir.: American Journal of Archæology, 1895, Jan.-March, p. 68. — Mélanges d'archéologie et d'histoire, XV[e] année, 1894, S. 634.)

Doering, Oscar. Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Wien, 1894. (Hirn: Oesterr. Litteraturblatt, III, 1894, S. 617.)

Dolberg, Ludwig. Die St. Marien-Kirche der ehemaligen Cistercienser-Abtei Doberan. Doberan, 1893. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 3, Sp. 88.)

Donner v. Richter, Otto. Jerg Ratgeb, Maler von Schwäbisch-Gmünd. (Valentin: Beilage zur Allgem. Zeitung, 1894, Nr. 189.)

Drechsel, Fr. Die Goldschmiedskapelle in Augsburg. Augsburg, 1893. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 1, Sp. 18.)

Drexler, Karl. Das Stift Klosterneuburg. Wien, 1894. (R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 320. — W.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, S. 286.)

Enlart, C. Origines françaises de l'architecture gothique en Italie. Paris, 1894. (A. Bouillet: Bulletin critique, 1895, Nr. 16, S. 312. — L. C.: Revue de l'art chrétien, Série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 240.)

Farrar, Frederic W. The Life of Christ, as represented in Art. (Grand Allen: The Academy, 1895, Nr. 1183, S. 18.)

Faulwasser, Jul. Die St. Jacobi-Kirche in Hamburg. Hamburg, 1894. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 395.)

Fergusson, James. A History of Architecture. Third edition. By R. Phené Spiers. Vol. 1—2. (Reginald Hughes: The Academy, 1894, Nr. 1170, S. 260.)

Flechsig, Eduard. Die Decoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des 16. Jahrhunderts. Dresden, 1894. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, Serie seconda, anno I, S. 130.)

Fichot, Charles. Statistique monumentale du département de l'Aube. T. III. Troyes, 1894. (H. D'Arbois de Jubainville: Revue critique. 1895, Nr. 14, S. 268.)

Forrer, R. Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gothischen und späteren Kunstepochen. Strassburg, 1894. (W. L. Schreiber: Centralbl. f. Bibliothekswesen, XI, 1894, S. 512.)

France, La, artistique et monumentale. T. 1 et 2. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1894, t. 5, livr. 6, p. 528.) — T. 3 à 5. (G. Noel: L'Art, t. 59, S. 317.)

Frantz, Erich. Geschichte der christlichen Malerei. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1895, t. 6, livr. 2, p. 154.)

Franz, Alois. Kunstarchäologische Aufnahmen aus Mähren. Brünn, 1894. (Ilg: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 330.)

Friesenegger, Jos. M. Die Ulrichskreuze. Augsburg, 1895. (Bezold: Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1895, Nr. 2.)

Frimmel, Theodor v. Handbuch der Gemäldekunde. Leipzig, 1894. (B.: Zeitschrift für christliche Kunst, VII, 1894, Sp. 314. — Christliches Kunstblatt, 1895, Nr. 1, S. 15. — H. St.: Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1895, Nr. 2. — Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 4, Sp. 122. — La Chronique des Arts, 1894, Nr. 41, S. 334.)

— Kleine Galeriestudien. N. F., Lfg. 1. Wien 1894. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 12, Sp. 376. — G. F.: Archivio stor. dell' arte, anno VII, 1894, S. 375.)

Führer durch die kunstgewerblichen Sammlungen des Nordböhm. Gewerbe-Museums in Reichenberg. Reichenberg, 1893. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1894, Nr. 5.)

Gallerie, Le, nazionali italiane. I. Roma, 1894. (A. L. Frothingham, Ir.: American Journal of Archæology, 1895, Jan.-March, p. 56.)

Giannizzi, Pietro. Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche. (G. F.: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 379.)

Gimbel, K. Tafeln zur Entwicklungsgeschichte der Schutz- und Trutzwaffen. Baden-Baden, 1894. (Wendelin Boeheim: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, S. 217.)

Goeler von Ravensburg, Friedrich. Grundriss der Kunstgeschichte. Berlin, 1894. (Alfred Leroux: L'Art, t. 59, S. 38. — Das Atelier, 1894, Sept., Nr. 17, S. 13. — G.: Zeitschrift f. christliche Kunst, VII, 1894, Sp. 313. — H. W.: Literar. Centralbl., 1895, Nr. 1, Sp. 30. — La Chronique des Arts, 1894, Nr. 30, S. 240. — Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1894, Nr. 2, S. 60.)

Goyau, G., A. **Pératé**, P. **Fabre**. Le Vatican. Paris, 1895. (Alfred Baudrillart: Bulletin critique, 1895, Nr. 11, S. 211. — F. de Mély: Revue de l'art chrétien, Série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 235. — M. Prou: Le moyen âge, VIII, 1895, Nr. 3, S. 65.)

Grasserie, Raoul de la. De la classification objective et subjective des arts, de la littérature et des sciences. Paris, 1893. (Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 9, Sp. 283.)

Graul, Richard. Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte. Leipzig, 1894. (Strompen: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 11, Sp. 348.)

Grössler, H. und A. **Brinkmann**. Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen. 19. Heft. Halle, 1895. (H.: Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, 1895, Nr. 5, S. 56.)

Grouchy, de. Everhard Jabach, collectionneur parisien. Paris, 1894. (F. M.: Revue de l'art chrétien, Série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 248.)

Gurlitt, Cornel. Beschreibende Darstellung der älteren Baudenkmäler des Königr. Sachsen. 16. Heft. Dresden, 1894. (β.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 20, Sp. 732.)

Haasler, E. Der Maler Christoff Amberger. Königsberg, 1894. (Wilh. Schmidt: Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1894, Nr. 1, S. 27. — La Chronique des Arts, 1894, Nr. 33, S. 264.)

Haendcke, B. und A. **Müller**. Das Münster in Bern. Bern, 1894. (C. v. L.: Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 7, S. 179.)

Hager, Georg. Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn. München, 1894. (Bezold: Anzeiger des germ. Nationalmuseums, 1895, Nr. 1. — Ilg: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 374.)

Hasse, C. Kunststudien. 5. Heft. Breslau, 1894. (M.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 317. — Th. v. Fr.: Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 8, S. 214.)

Hattler, P. Franz Ser. Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens und der Herz-Jesu-Idee. 2. Aufl. Innsbruck, 1894. (C. Drexler; Oesterr. Litteraturblatt, IV, 10, Sp. 315. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 315.)

Heere, Reinhold. Stillehre für das Kunstgewerbe. Berlin, 1893. (Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 44, Sp. 1601.)

Heim, Albert. Sehen und Zeichnen. Basel, 1894. (Centralbl. f. allgem. Gesundheitspfl., XIV, 3/4. — Rud. Böck: Kunstchronik, N. F., 1894/95, Nr. 26, Sp. 408.)

Heinemann, O. v. Die Ex-libris-Sammlung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Berlin, 1895. (K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg: Ex-libris, V, 1895, S, 46.)

— Die herzogliche Bibliothek in Wolfenbüttel. 2. Aufl. Wolfenbüttel, 1894. (O. H.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XII, Heft 1, S. 40. — S—n.: Literar. Centralbl., 1894, Nr. 51, Sp. 1842.)

Heitz, Paul. Der Initialschmuck in den elsässischen Drucken des 15. und 16. Jahrh. Strassburg, 1894. (O. v. H.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 36, S. 1303.)

— Die Zürcher Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrh. Zürich, 1895. (E. Voulliéme: Deutsche Litteraturzeitg., 1895, Nr. 14, Sp. 427.)

Hildebrand, A. Das Problem der Form. Strassburg, 1893. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VI, 1894, Nr. 2, S. 52.)

Holtzinger, Heinrich. Federigo di Montefeltro, Duca di Urbino. Cronaca di G. Santi. Stuttgart, 1893. (C. v. L: Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1894, Nr. 1, S. 27.)

Janitschek, Hubert. Die Kunstlehre Dante's und Giotto's. Leipzig, 1892. (Mantuani: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 5, Sp. 155.)

Jessen, P. Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Leipzig, 1894. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1894, Nr. 5. — R—r.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, S. 285. — W. L. Schreiber: Centralblatt für Bibliothekswesen, XII, 2. u. 3. Heft, S. 136.)

— Das Ornament des Rococo. Leipzig, E. A. Seemann. (La Chron. des Arts, 1894, Nr. 35, S. 278.)

Ilg, Albert. Album von Objecten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des Allerh. Kaiserhauses. Arbeiten der Goldschmiede- und Steinschlifftechnik. Wien, 1895. (R–r.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 394.)

— Die Fischer von Erlach. I. (Rgl.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 329.)

Joseph, D. Die Parochialkirche in Berlin. Berlin, 1894. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 52, Sp. 1896.)

Károly, K. Raphael's Madonnas. (Grant Allen: The Academy, 1894, Nr. 1177, S. 428.)

Kautzsch, Rudolf. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Strassburg, 1894. (W. L. Schreiber: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XI, 1894, S. 410. — H. W.: Literar. Centralbl., 1895, Nr. 5, Sp. 166. — S.: Zeitschrift für christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 350.)

Keary, E. M. A Catalogue of the Accademia delle Belle Arti at Venice. (Adolphe Piat: L'Art, t. 59, S. 542.)

Kondakow, N. Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Zellen-Emails, auf Kosten des russ. Wirkl. Staatsraths A. v. Swenigorodskoi herausgegeben Frankfurt a. M., 1892. (Dr. Paul Weber: Korrespondenzbl. der Westdeutschen Zeitschrift, XIV, 1895, Nr. 1 u. 2, S. 13. — Emile Molinier: L'Art, t. 59, S. 243. — A. Diehl: Gaz. des Beaux-Arts, 1895, I, S. 285. — Salomon Reinach: Revue archéolog., t. 26, 1895, S. 143. — B. Bucher: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, S. 273. — F. de Mély: Revue de l'Art chrétien, 1895, t. 6, livr. 2, p. 159.)

Kraus, F. X. u. A. v. **Oechelhäuser**. Die mittelalterlichen Wandgemälde im Grossherzogthum Baden. I. Darmstadt, 1893. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 5, Sp. 65.)

Kristeller, Paul. Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen. Strassburg 1893. (Eug. Müntz: La Chronique des Arts, 1894. Nr. 34, S. 269.)

Lafenestre, G., et E. **Richtenberger**. La peinture en Europe. Florence. (A.: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 33, S. 264. — C.: Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 3, S. 22. — G. F.: Arch. storico dell' arte, Ser. seconda, anno I, S. 127. — Jean J. Marquet de Vasselot: Bulletin critique, 1895, Nr. 14, S. 269.)

— Le Musée National du Louvre. (Paul Leroi: L'Art, t. 59, S. 370.)

Lange, K. u. F. **Fuhse.** Dürer's schriftlicher Nachlass. Halle a. S., 1893. (Domanig: Oesterr. Litteraturbl., IV, 9, Sp. 283. — J. S.: Literar. Centralbl., 1894, Nr. 47, Sp. 1705. — W. M. Conway: The Academy, 1894, Nr. 1165, S. 157.)

Lecoy de la Marche, A. La peinture religieuse. Paris. (Paul Leprieur: Bulletin critique, 1885, Nr. 2, S. 28.)

Lefèvre-Pontalis, Eugène. L'architecture religieuse de l'ancien diocèse de Soissons au XI[e] et au XII[e] siècle. (Jules Helbig: Revue de l'art chrétien, 1894, t. 5, livr. 6, p. 495.)

Lefort, Paul. La peinture espagnole. Paris, 1894. (Noel Gehuzac: L'Art, t. 59, S. 475. — Dom E. Roulin: Revue de l'art chrétien, sér. V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 246.)

Lehmann, Hans. Führer durch die ehemalige Cisterzienserabtei Wettingen. Aarau, 1894. (O.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 352.)

Lehrs, Max. Der Meister der Liebesgärten. Dresden, 1893. (Antony Valabrègue: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 31, S. 246.)

Leitschuh, Franz Friedrich. Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin, 1894. (Mantuani: Oesterr. Litteraturblatt, III, 1894, S. 752.)

Lemonnier, Henry. L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin. (Paul Leroi: L'Art, t. 59, S. 408.)

Leonardo da Vinci. Il Codice Atlantico. Riprodotto e pubblicato d. R. Accademia dei Lincei. Lief. 1. Milano, 1894. (Carl Frey: Deutsche Litteraturzeitung, 1894, Nr. 36, Sp. 1137. — A. M.: American Journal of Archæology, 1895, jan.—march, p. 60.)

Lessing, Julius. Gold und Silber. Handbücher der k. Museen zu Berlin. Berlin o. J. (B.: Mittheilungen des k. k. österr. Museums, N. F., IX, S. 217.)

Lethaby, W. R. and H. **Swainson.** The Church of Sancta Sophia, Constantinople. (H. F. Tozer: The Academy, 1895, Nr. 1190, S. 177.)

Levêque, Eugène. Iconographie des Fables de la Fontaine. Paris, 1893. (G. V.: Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1894, S. 91.)

Lippmann, Friedrich. Der Kupferstich. Berlin, 1893. (D.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 314.)

Logan, Mary. The guide to the Italian pictures at Hampton court. London, 1894. (Salomon Reinach: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 39, S. 315.)

Ludorff, A. Die Bau- u. Kunstdenkmäler von Westphalen. Kreis Lüdinghausen. Münster i. W., 1893. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, S. 218.)

Lücke, Hermann. Die kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 8, S. 68.)

Lusini, V. Storia della Basilica di S. Francesco in Siena. Siena, 1894. (Luigi Fumi: Bullettino Senese di storia patria, anno I, 1894, fasc. 3—4, S. 316. — F. Donati: Archivio storico italiano, XV, 1895. disp. 1., S. 184.)

Maestri, V. La Pieve di Trebbio. Modena, 1895. (G. Batt. Toschi: Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 11, S. 81.)

Maison, Rudolf. Anleitung zur Bildhauerei. Leipzig, 1894. (H. St.: Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1895, Nr. 2. — M—t.: Mittheilungen des k. k. österr. Museums, N. F., IX, S. 267.)

Marguillier, Auguste. Michel Pacher. Paris, 1894. (Strompen: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 1, Sp. 18.)

Merlo's, Joh. Jak. Neubearbeitete Nachrichten von dem Leben kölnischer Künstler. Hrsg. von Ed. Firmenich-Richartz. (β.: Literar. Centralbl. 1895, Nr. 9, Sp. 297. — R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 381.)

Merzario, Giuseppe. I maestri Comacini. Milano, 1893. (A. L. F., Ir.: American Journal of Archæology, V. IX, 1894, p. 564.)

Meyer-Altona, Ernst. Die Skulpturen des Strassburger Münsters. Th. I. Strassburg, 1894. (S.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 350.)

Meyer-Schwartau, Wilhelm. Der Dom zu Speier. Berlin, 1893. (Franz Jacob Schmitt: Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 4, Sp. 56. — Bm.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 36. Sp. 1302.)

Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres sous la direction de G. Perrot et R. de Lasteyrie. Fondation Eugène Piot. T. I. Paris, 1894. (Ad. M—s.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 21, Sp. 767.)

Morsolin, Bernardo. Il Museo Gualdo in Vicenza. Venezia, 1894. (G. Carocci: Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 5, S. 39.)

Moureau, Adrien. Les Saint-Aubin. (Pierre Paris: L'Art, t. 59, S. 26.)

Müller, H. A. u. H. W. **Singer.** Allgemeines Künstler-Lexikon. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 16, Sp. 582. — La Chronique des Arts, 1894, Nr. 35, S. 278; 1895, Nr. 8, S. 68. — A.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 318.)

Müntz, E. Histoire de l'art pendant la Renaissance. T. III. (Alfredo Melani: Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 4, S. 25. — O. M.: Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 82.)

Münzenberger, E. F. A. u. S. **Beissel.** Zur Kenntniss u. Würdigung der mittelalterlichen Altäre Süddeutschlands. IX. Liefg. Frankfurt a. M., 1895. (A. Reichensperger: Zeitschr. f. christl. Kunst, VIII, 1895, Sp. 31.)

Mugnier, François. Les manuscrits à miniatures de la maison de Savoie. Moutiers-Tarentaise, 1894. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, Série V, t. VI, livr. 3, 1895, S. 239.)

Muth, Karl. Die ehemalige Klosterkirche in Nieder-Altaich. Passau, 1893. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 5, Sp. 153.)

Muther, Rich. Geschichte der Malerei. München, 1893/94. (J. S.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 38, Sp. 1380.)

Neuwirth, Joseph. Studien zur Geschichte der Gothik in Böhmen. I—II. Prag, 1893. (Mantuani: Oesterr. Litteraturbl., III, 1894, S. 690.)

O'Donoghue, Freeman M. A Descriptive and Classified Catalogue of Portraits of Queen Elizabeth. (J. M. Gray: The Academy, 1894, Nr. 1167, S. 197.)

Oettingen, Wolfgang von. Daniel Chodowiecki als Maler. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 8, S. 185.)

Ongania, Ferd. L'arte della stampa nel rinascimento italiano. Venezia, 1894. (G. V.: Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1895, S. 165.)

Palustre, Léon. L'architecture de la Renaissance. (Noel Gehuzac: L'Art, t. 59, S. 475.)

Paton, James. Catalogue descriptive and historical of the Pictures and Sculpture in the Corporation Galleries of Art. Glasgow. Glasgow, 1892. (G. F.: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 375.)

Paulus, Eduard. Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart, 1889—93. (Max Bach: Kunstchron., N. F., VI, 1894/95, Nr. 1/2, Sp. 20.)

Pazaurek, Gustav E. Kunstschmiede- und Schlosserarbeiten des 13.—18. Jahrhunderts. Leipzig, 1895. (E. L.: Mittheilungen des k. k. österr. Museums, N. F., X, S. 352.)

Pératé, André. L'archéologie chrétienne. (Noel Gehuzac: L'Art, t. 59, S. 475.)

Peyre, Roger. Histoire générale des Beaux-Arts. (Georges Felz: L'Art, t. 59, S. 330.)

Pilo, Mario. Estetica. Mailand, 1893. (Sl.: Literar. Centralbl., 1894, Nr. 52, Sp. 1877.)

Pit, A. Les origines de l'art hollandais. Paris, 1894. (Marcel Nicolle: Revue de l'art chrétien, 1894, t. 5, livr. 6, p. 516.)

Polaczek, Ernst. Der Uebergangsstil im Elsass. Strassburg, 1894. (β.: Literar. Centralbl., 1895, Nr. 3, Sp. 99.)

Raupp, K. Katechismus der Malerei. 2. Aufl. Leipzig, 1894. (Christliches Kunstblatt, 1895, Nr. 1, S. 15. — B.: Zeitschrift für christliche Kunst, VII, 1894, Sp. 314.)

Raymond, George Lansing. Art in theory. New-York, 1894. (Ehf.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 48, Sp. 1724.)

— The Genesis of art-form. New-York, 1893. (Ehf.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 48, Sp. 1724.)

Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 17. Berlin, 1894. (J. S.: Literar. Centralbl., 1894, Nr. 47, Sp. 1704. — The Academy, 1895, Nr. 1200, S. 384.)

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. Lectures et Communications. Paris, 1894. (F. Mazerolle: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 36, S. 287.)

Rhoen, C. Die Befestigungswerke der freien Reichsstadt Aachen. Aachen, 1894. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturbl., IV, 2, Sp. 56.)

Rivoli, Duc de. Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les Missels imprimés 1481—1600. Paris, 1894. (P. K.: Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 1/2, Sp. 11.)

Rosenberg, Marc. Das Kreuz von St. Trudpert. Freiburg i. B., 1894. (Strompen: Oesterr. Litteraturblatt, III, 1894, S. 751. — β.: Liter. Centralblatt, 1895, Nr. 10, Sp. 343. — Rgl.: Mittheilgn. des k. k. österr. Museums, N. F., X, S. 305. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 319.)

Sant' Ambrogio, Diego. Di tre importanti altorilievi di Balduccio da Pisa, e di altre preziose opere d'arte esistenti nella chiesa di San Bassano in Pizzighettone. Milano, 1893. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 383.)

— La chiesa di Vigano Certosino e i dipinti di Bernardino de' Rossi. Milano, 1894. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, S. 382.)

Schéfer, Gaston. Catalogue des estampes de la Bibliothèque de l'Arsenal. Paris, 1894. (A.: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 32, S. 254. — G. V.: Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1894, S. 199.)

Schmarsow, August. Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin, 1891. (Alfred Leroux: L'Art, t. 59, S. 38.)

Schmidt, Gustav. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Kreises Oschersleben. Halle, 1890/91. (S.: Zeitschr. f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 379.)

Schönermark, Gustav. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen. Heft 15 u. 17. Halle a. S. 1891 u. 1893. (Hermann Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 1/2, Sp. 19.)

Schultz, Alwin. Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. (H.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 313. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 17, Sp. 621. — R—r.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 394. — Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 11, Sp. 171.)

Schwenke, P. u. K. Lange. Die Silberbibliothek Herzog Albrechts v. Preussen. Leipzig, 1894. (C. Domanig: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 305. — M. P.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XI, 1894, S. 566.)

Seidlitz, W. v. Rembrandt's Radirungen. Leipzig, 1894. (Christl. Kunstblatt, 1895, Nr. 3, S. 47.)

Seyler, Gust. A. Geschichte der Siegel. Leipzig o. J. (N.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 16, Sp. 565.)

Sponsel, Jean Louis. Die Frauenkirche zu Dresden. (v. Oechelhäuser: N. Arch. f. sächs. Gesch. Alterthumskunde, XV, 3—4.)

Spornberger, Al. Geschichte der Pfarrkirche zu Bozen. Bozen, 1894. (G.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 351.)

Strzygowski, Josef. Byzantinische Denkmäler. I. Wien, 1891. (pp.: Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 9, Sp. 134.)

Templeton, H. S. Anleitung zur Oelmalerei. Uebersetzung von O. Strassner. Stuttgart, 1893. (Rud. Böck: Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 4, S. 111.)

Tettau, Wilh. v. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt. Halle, 1890/91. (S.: Zeitschr. f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 379.)

Ulmann, Herm. Die Thaten des Herkules. München, 1894. (Eug. Müntz: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 34, S. 268. — H. Thd.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 1, Sp. 31.)

— Sandro Botticelli. München. (E. B.: Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 1/2, Sp. 14.)

Valabrègue, Antony. L'art français en Allemagne. Paris, 1895. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 16, S. 158.)

Varnhagen, Herm. Ueber die Miniaturen in vier französischen Handschriften des 15. u. 16. Jahrh. Erlangen, 1894. (J. S.: Literar. Centralbl., 1894, Nr. 52, Sp. 1898. — Paul Durrieu: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 39, S. 314.)

Vingtrinier, Aimé. Histoire de l'imprimerie à Lyon. Lyon, 1894. (G. V.: Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1894, S. 676.)

Viñaza, La. Adiciones al diccionario histórico de los más illustres professores de las bellas artes en España de don Juan Augustín Cean Bermúdez. Madrid, 1889—94. (B. Prost: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 39, S. 315.)

Vöge, Wilhelm. Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Strassburg, 1894. (Clemen: Kunstchronik, N. F., VI, 1894/95, Nr. 11, Sp. 169. — E. Müntz: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 33, S. 260. — H. G: Deutsche Litteraturzeitung, 1895, Nr. 45, Sp. 1431. —

H. W.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 48, Sp. 1741. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII, 1894, Sp. 349.)

Volkelt, Johannes. Aesthetische Zeitfragen. München, 1895. (K. Lnge.: Literar. Centralbl., 1895, Nr. 9, Sp. 298. — Max Dessoir: Deutsche Litteraturzeitung, 1895, Nr. 8, Sp. 228. — M. Necker: Kunstchron., N. F., VI, 1894/95, Nr. 28, Sp. 438.)

Waal, Anton de. Die Apostelgruft ad Catacumbas an der Via Appia. Rom, 1894. (J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1895, t. 6, livr. 1, p. 73.)

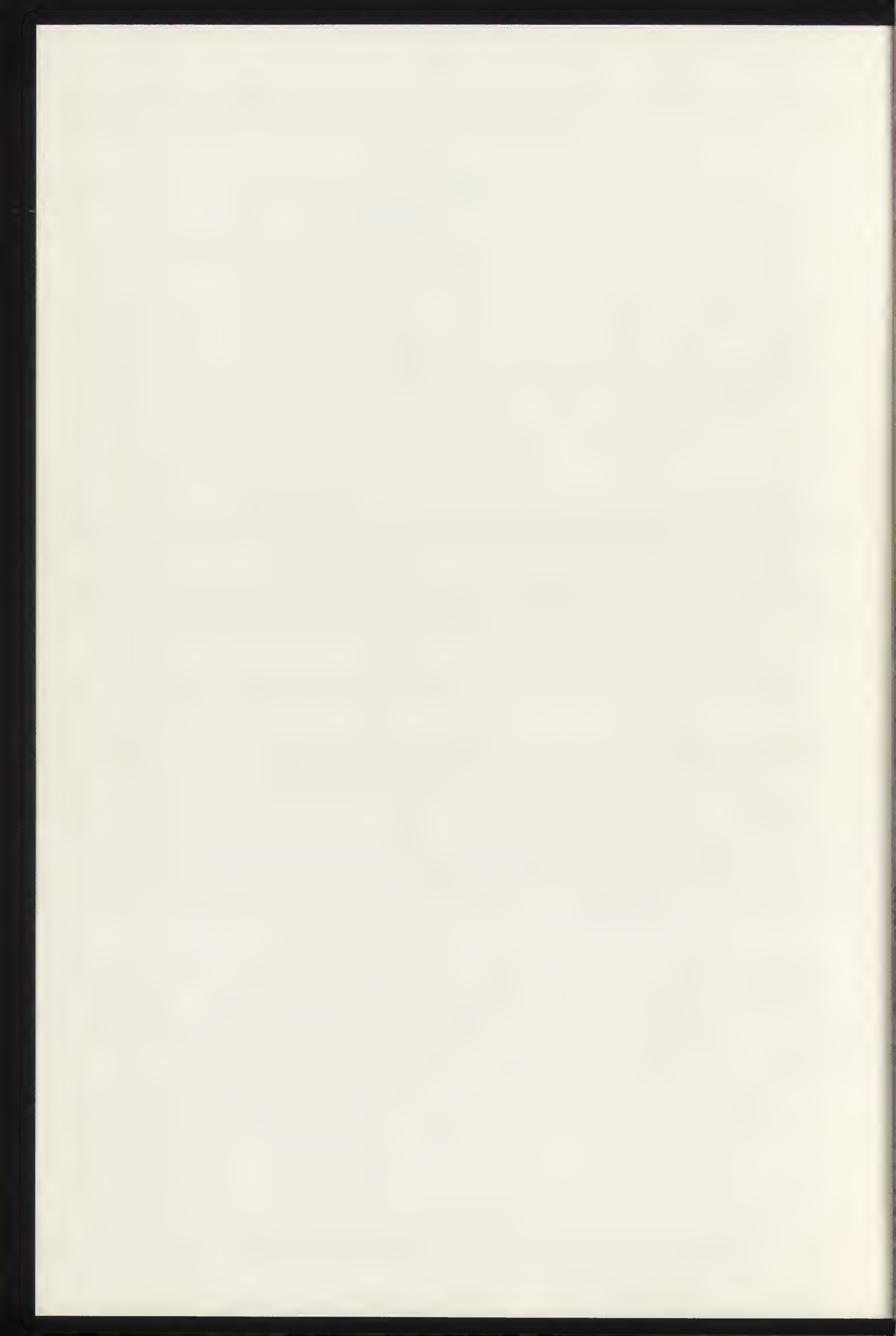
Warner, G. F. Miniatures and borders from the book of hours of Bona Sforza, Duchess of Milan, in the British Museum. London, 1894. (C. v. L.: Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 5, S. 131. — Paul Durrieu: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 3, S. 23; Nr. 4 S. 33.)

Wauters, A. J. Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Bruxelles. (Adolphe Piat: L'Art, t. 59, S. 607.)

Weber, Paul. Geistliches Schauspiel u. kirchliche Kunst. Stuttgart, 1894. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 7, Sp. 230. — C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, Serie seconda, anno I, S. 134. — Lefèvre-Pontalis: Bibliothèque de l'école des chartes, LV, 1894, livr. 6. — v. Lehner: Allgem. Zeitg., Beilage, 1895, Nr. 77.)

Wiener, Lucien. Étude sur les filigranes des papiers lorrains. Nancy, 1893. (G. V.: Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1894, S. 89. — Revue de l'art chrétien, 1895, t. 6, livr. 2, p. 167.)

Wintterlin, August. Württembergische Künstler in Lebensbildern. Stuttgart, 1895. (Keuffer: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XIV, 1895, Nr. 3, S. 36.)



BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.**

(Vom 1. Juni bis 30. September 1895.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Arullani, Prof. Vit. Amedeo. L'arte e la sua funzione nella vita: conferenza tenuta il 10 marzo 1895 nel r. istituto Principe di Napoli in Aosta. 16⁰, 35 p. Aosta, tip. Luigi Mensio, 1895.

Ballauff, F. Zur Ursprünglichkeit des ästhetischen Urteils. gr. 8⁰, 22 S. Langensalza, H. Beyer & Söhne. M. —. 30.

Barthez, P. J. Théorie du beau dans la nature et les arts (ouvrage posthume); par P. J. B., médecin de Napoléon Ier. 2e édition. In-8⁰, 268 p. Saint-Dizier, impr. Thévenot. Paris, libr. Vigot frères, 1895.

Berger, Ernst. Maler. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Van Eyck's Tempera. (Schluss.) (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 9, S. 240.)

— Moderne und alte Maltechnik. (Das Atelier, 1895, Anfang Juli, Mitte Juli, Anfang August.)

Breall. Ueber die bildende Kunst u. die Volksschule. (Der Kunstwart, 1895, 1. Maiheft.)

Burckhard, Dr. Max. Aesthetik und Sozialwissenschaft. 3 Aufsätze. (I. Die Kunst und d. soziale Frage. II. Volkstümliche Klassikeraufführungen. III. Die Kunst und die natürliche Entwicklungsgeschichte.) gr. 8⁰, IV, 88 S. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. M. 1. 50.

Burns, G. J. Glossary of Technical Used in Architecture and the Building Trades. Cr. 8⁰, 144 p. Spons. 3/6.

Cavens, Louis. Le sgraffito, par L. C., membre du conseil général de l'Association pour l'art appliqué à la rue. 16⁰, 15 p. Bruxelles, impr. Polleunis et Ceuterick, 1895.

Cons, Maler Prof. G. Die wichtigsten Gesetze der Perspective in ihrer Anwendung auf das Zeichnen nach der Natur. gr. 8⁰, VII, 87 S. mit 66 Illustr. Stuttgart, K. Wittwer. M. 2. 50.

Dennis, H. J. Elementary (2nd Grade) Perspective: Theory and Practice. 16th ed., Specially Prepared for Use of Art Students. Oblong 8⁰, sd. Baillière, Tindall and Cox. 2/6.

Fischer, Ludw. Hans. Die Technik d. Aquarell-Malerei. Mit 17 Textillustr. u. 15 Illustr. in Farbendruck. 6. Aufl. gr. 8⁰, III, 114 S. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 5. —.

Griveau, Maurice. Une nouvelle définition de l'œuvre d'art. In-8⁰, 23 p. Paris, impr. Davy, 1895. [Extrait du Mercure de France.]

Hetsch, G. F. Anleitung zum Studium der Perspective und deren Anwendung. Nach der 3. dän. Aufl. deutsch bearb. von Prof. Dr. J. Scholz. Mit 124 Fig. und einer lith. Bildertaf. fr. 2. Aufl. gr. 8⁰, VIII, 136 S. Leipzig, Ch. H. Tauchnitz. M. 1. 80.

Kajetan, Prof. Jul. Ueber modernes technisches Zeichnen und über Volksakademien. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1895, Nr. 9, S. 465.)

L. M. Ueber Restaurirung von Kirchen u. ihrer Innenausstattung. (Kunstgewerbl. Rundschau, 1895, 7.)

Lallemand, Paul. L'église et l'art, discours prononcé à la distribution des prix du collège de Juilly, le 24 juillet 1895, par le P. P. L., de l'Oratoire. In-8⁰, 22 p. Paris, impr. Dumoulin et Cie., 1895.

Leguina, E. de. Impresiones artísticas. 4⁰, 181 p. Madrid, impr. Ducazcal. pes. 11.

Luthmer, F. Antiquitäten in der modernen Hauseinrichtung. (Kunstgewerbeblatt, N. F., VI, 1895, Juli, S. 177.)

Marshall, H. R. Aesthetic Principles. Cr. 8⁰, 210 p. Macmillan. 5/.

Monrad, M. J. in Christiania. Ueber den psychologischen Ursprung der Poesie und Kunst. (Archiv f. Philosophie. II. Abtheil.: Archiv f. systematische Philosophie, N. F., Bd. II, Hft. 3, 1895, S. 347.)

Muller, Eugène. Le symbolisme. (L'ami des monuments, vol. IX, 1895, S. 162.)

Pearce, W. J. The Philosophy of Painting and Decorating. (The Journal of decor. Art, 1895, March.)

Pékar, Dr. Charles. Astigmatisme et esthétique. (Revue philosophique, 1895, S. 186.)

Richer, Paul. Physiologie artistique. De l'homme en mouvement; par le docteur P. R., chef de laboratoire à la Faculté de médecine. Avec 123 fig. dessinées par l'auteur et 6 pl. en phototypie. In-8⁰, 352 p. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Doin, 1895. fr. 9. —.

Scotti, J. I fattori dell' arte ovvero l'istinto, l'emozione ed il sentimento nella creazione estetico artistica. Parte I. 8⁰, 291 p. Genova. L. 6. —.

Sommerland, F. Darstellung und Kritik der ästhetischen Grundanschauungen Schopenhauers. Inaugural-Diss. 8⁰, 40 S. Giessen.

Statham, H. H. Architecture for General Readers: A Short Treatise on the Principles and Motives of Architectural Design. With an Historical Sketch. With Illusts. Drawn by the Author. 8⁰, 312 p. Chapman and Hall. 12/.

Strümpell, Ludw. Was hindert die Ausbildung der Aesthetik zu einer Wissenschaft? (= Abhandlungen aus dem Gebiete der Ethik, der Staatswissenschaft, der Aesthetik und der Theologie, Heft 6.) gr. 8⁰. Leipzig, Deichert Nachf. M. —. 80.

T(öpfer). Das Relief. (Mittheil. des Gewerbe-Museums zu Bremen, 1895, 7.)

Valentin, V. Realismus u. Naturalismus. (Die Aula, Jahrg. I, Nr. 7—11.)

Wustmann, Rudolph. Die Anfänge der Kunst. (Blätter für literarische Unterhaltung, 1895, Nr. 29.)

Zuñiga, Luiz de. Nuevo Manual del pintor, ó sea la Pintura como arte bella y como arte industrial. Tratado completo de la pintura al óleo y la acuarela, sobre vidrio, porcelena, telas, fotografias, manera del decorado y arreglo de edificios, etc.; por L. de Z. In-18, 364 p. Braine-le-Comte, imp. Ve Bouret. Paris, libr. de la même maison, 1895.

Kunstgeschichte.

Busiri-Vici, A. Sessantacinque anni delle scuole di belle arti della insigne e pontificia accademia romana denominata di s. Luca: memorie di un cattedratico decano e primo consigliere della classe architettonica nel terzo centenario della fondazione accademica, anno 1895. 4⁰, p. 311, con undici tavole. Roma, stab. tip. G. Civelli, 1895. [1. I tre statuti dell' insigne accademia di s. Luca. 2. Albo accademico del secolo XVII con stemmi analoghi. 3. Stemmi analoghi dell' antico albo accademico ed altri disegni. 4. Privilegi, assegnamenti e donazioni dei sommi Pontefici a vantaggio della insigne e pontificia accademia romana di s. Luca. 5. Monumenti antichi e loro conservazione all' epoca dei Papi. 6. Intervento all' esposizione nazionale di Londra 1862. 7. Scuole della insigne e pontificia accademia romana di s. Luca. 8. Solenni distribuzioni di premi dei grandi concorsi nell' aula massima del Campidoglio e raccolta di tutte le accademie solennizzate dalla insigne accademia di s. Luca sotto la speciale protezione dei sommi Pontefici, e giudizio dei concorsi. 9. Accademie solennizzate in Campidoglio. 10. Giudizio dei concorsi capitolini e spese dei medesimi. 11. Atti della insigne accademia romana di belle arti denominata di s. Luca.]

Cenno storico degli artisti ticinesi all' estero. (La Riforma, 1895, Nr. 81 e 82.)

E. L., Merveilles de l'art chrétien. Peinture, sculpture, architecture, par l'abbé E. L., licencié ès-lettres, professeur de rhétorique. In-8⁰, 210 p., grav. Tournai, H. et L. Casterman, s. a. (1895). fr. 2. —.

Eckardt, Rud. Die Fürsten des Welfenhauses in ihren Beziehungen zu Kunst u. Wissenschaft. Eine Festgabe zum 150jähr. Jubiläum des Collegium Carolinum in Braunschweig. gr. 8⁰, 94 S. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn. M. 1. 50.

Endl, Capitular P. Frdr. Studien über Ruinen, Burgen, Kirchen, Klöster u. andere Denkmale der Kunst, Geschichte u. Litteratur etc. des Horner Bodens. Mit vielen Illustr. 1. Bd. 1. Heft. gr. 8⁰, 44 S. Altenburg (N.-Oe.). Wien, St. Norbertus in Komm. M. 1. 20.

Falke, Jak. v. Aus alter u. neuer Zeit. Neue Studien zu Kultur u. Kunst. 2. Aufl. gr. 8⁰, VII, 339 S. Berlin, Allgemeiner Verein f. deutsche Litteratur. M. 5. —; geb. 6. —.

Fonck, L. Bibel u. altchristliche Kunst. (Stimmen aus Maria-Laach, 1895, 6 u. 7.)

Franceschini, Pietro. Per l'arte fiorentina: dialoghi critici, 1875—1895. 8⁰, p. 258. Firenze, tip. A. Ciardi, 1895. [1. Le bibliografie. 2. Le epigrafi. 3. Il riordinamento interno di S. Maria del Fiore. 4. La facciata di S. Maria del Fiore. 5. Le statue alla loggia di Mercato Nuovo. 6. S. Croce. 7. Il riordinamento del centro. 8. Le porte in bronzo per S. Maria del Fiore e l'Episcopio. 9. Il tabernacolo di S. Michele. 10. S. Miniato al Monte. 11. Il museo dell' opera del Duomo. 12. I miei libri. 13. S. Maria Novella. 14. S. Trinita e la casa dei Gianfigliazzi. 15. Il palazzo Spini e la casa di Dante. 16. S. Lorenzo. 17. La sagrestia nuova. 18. La tomba di Lorenzo il Magnifico e la facciata di S. Lorenzo. 19. La Biblioteca laurenziana. 20. Il sepolcreto granducale mediceo. 21. Gli sproni delle tribune di S. Maria del Fiore.]

Gesellschaft, Kunsthistorische, für photographische Publikationen. (Der Kunstwart, Jahrg. 8, 1895, Heft 23.)

Gesellschaft, Kunsthistorische, für photographische Publikationen unter Leitung von A. Bayersdorfer, C. v. Lützow u. A. Schmarsow. 1. Jahrg. 1895. gr.-f⁰. 18 Lichtdr.-Taf. Leipzig, A. Twietmeyer. M. 30. —.

Hofer, A. Ueber mittelalterliche Thierbilder. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1895, 4.)

Ilg, Dr. Albert. Kunsthistorische Notizen aus der Umgebung v. Innsbruck. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXI, 1895, Heft 3, S. 145.)

Kautzsch, Rud. Die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. (Die Grenzboten, 54. Jahrg., 1895, Nr. 28.)

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 7. Lfg. Einsiedeln, Benziger. M. 2. —.

Levi, Ces. Aug. Notizie storiche di alcune antiche scuole d'arti e mestieri scomparse o esistenti ancora in Venezia. Terza edizione riveduta ed ampliata. 4⁰, 104 p. Venezia, Ferdinando Ongania edit., 1895. L. 4. —.

Malaguzzi Valeri, Fr. Documenti per la storia dell' arte in Bologna. 16⁰, p. 11. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 1—2.]

Müller, Herm. Alex. u. Hans Wolfg. **Singer.** Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. 3. Aufl., vorbereitet von H. A. M., hrsg. von H. W. S. 3. Halbbd. gr. 8⁰. (2. Bd. S. 1—256.) Frankfurt a. M., Literar. Anstalt. M. 5. 60.

Neumann, Carl. Ueber Kunst in Italien im zwölften Jahrhundert. (Neue Heidelberger Jahrbücher, V, 1, 1895, S. 1.)

Pollaroli, Prof. Saverio. L'arte in Oriente ed Occidente: brevi sunti, ad uso delle scuole industriali ed istituti di belle arti. 8⁰, 165 p. Salò, tip. Gio. Devoti. 1895. [7. Il medio-evo.]

Probst, Pfarrer Dr., in Essendorf. Vergleichung der Ausgaben der zwei Biberacher Chronisten aus dem Zeitalter der Reformation. (Archiv für christliche Kunst, 1895, Nr. 9, S. 76.)

Rubbiani, A. Il convento Olivetano di San Michele in Bosco sopra Bologna. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno I, fasc. 3, 1895, S. 194.)

Schlumberger, Gustave. Mélanges d'archéologie byzantine; par G. S., membre de l'Institut. 1re série, accompagnée de nombreuses vignettes et de 16 planches. In-8⁰, 357 p. Le Puy-en-Velay, impr. Marchessou, Paris, lib. Leroux. 1895.

Schultz, A. Geschichte der bildenden Künste. 3. u. 4. Lfg. Berlin, Grote. à M. 2. —.

Seemann's Wandbilder. Meisterwerke der bild. Kunst, Baukunst, Bildnerei, Malerei in 100 Wandbildern (in Lichtdr.) Mit Text v. Dr. Geo. Warnecke. 2. Lfg. 10 Taf. à 46 × 68 cm. Leipzig, E. A. Seemann. M. 15. —; auf Pappe u. lackiert M. 25. —.

Tobler, G. Notizen zur Kunst- u. Baugeschichte aus dem bernischen Staatsarchiv. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1895, Nr. 2, S. 447.)

Truhelka, Dr. Ciro. Die christlichen Denkmäler Bosniens und der Herzegowina. (Römische Quartalschrift, 1895, S. 197.)

Vaillant, V. J. Peintres, sculpteurs, verriers et orfèvres boulonnais. (Revue de l'art français ancien et moderne, XII, 1895, Nr. 4—6, p. 118.)

Vaudoyer. Les monuments sous le Premier Empire et la Restauration (suite et fin). (L'ami des monuments, vol. IX, 1895, S. 145.)

Venturi, Adolfo. Gli Angioli. Studio iconografico-estetico. (Nuova Antologia, anno XXX, 1895, S. 27.)

Volbehr, Mus.-Dir. Dr. Thdr. Goethe und die bildende Kunst. 8⁰, VII, 244 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3. 60.

Yriarte, Charles. Isabelle d'Este et les artistes de son temps. IV. Le studiolo du Paradis. Isabelle et le Pérugin. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 130.)

Zimmermann, Max Gg. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrecht's V. von Bayern. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 5.) gr. 8⁰, IV, 132 S. mit 9 Autotyp. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 5. —.

Architektur.

Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Vol. I, fasc. 19—20. 4⁰ fig., p. 193—216, 233—256, con sei tavole. Milano, stab. tip. dell' antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1895. L. 2 il fasc. [1. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 19). 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (vol. I, fasc. 20). — Vol. I, fasc. 21—22. 4⁰ fig., 217—240, p. 257 a 280, con due tavole. Ebda. [1. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 21). 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (vol. I, fasc. 22).]

Bakalowits, R. Niederländische u. vlämische Kirchen im Innern. (Supplement zum Centralblatt für das gewerbl. Unterrichtswesen, I, 2.)

Basilica, The, of s. Mark in Venice, illustrated from the points of view of art and history by Venetian writers, under the direction of prof. Camillo Boito, translated by F. Home Rosenberg. Third part. 8⁰ fig., p. 481—960. Venice, Ferdinando Ongania edit. (tip. Emiliana), 1895. [8. The pavement. 9. The crypt. 10. Symbolical sculptures. 11. Various sculptures. 12. The storied Columns that support, the canopy over the high altar. 13. The mosaics. 14. The marbles. 15. The bronze doors. 16. Wood carving and marquetry work. 17. The chancel and the Zeno chapel. 18. The four horses on the front. 19. Modern restorations from 1797 to 1893. Directions for the preservation of the monument. 20. The foundations and subsoil of the basilica and of the Bell-Tower of s. Mark's. 21. The characters in the inscriptions in the Basilica of s. Mark.]

Beltrami, Luca. Il restauro della chiesa di s. Maria delle Grazie [in Milano] e la somma raccolta per pubblica sottoscrizione (Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia). 4⁰ fig., 14 p. Milano, tip. Pagnoni, 1895.

Brouwer Ancher, A. J. M. Een paar rekeningen als bijdragen tot de geschiedenis der Oude Kerk te Amsterdam. (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 3, S. 129.)

Buchwald, Hauptm. Stef. v. Geschichte des Hafencastells von Triest und des Domes von St. Just. Mit 4 Abbildungen und 1 Plan des Hafencastells. 8⁰, 40 S. Linz, Städtebilder-Verlag. M. —. 70.

Carocci, G. La sagrestia di San Croce a Firenze. (Arte italiana decor. e industr., 1895, Mai.)

Casa, Dott. Em. Un progetto dell' architetto Ennemondo Petitot de Mont-Louis per edificare in Parma un palazzo ducale (1766—69): memoria. 8⁰, 12 p. Parma, tip. Luigi Battei, 1895. [Estr. dall' Archivio stor. per le prov. parmensi, vol. III (1894).]

Castagnoli, Guido. Il duomo di Ferrara. 8⁰ fig., 115 p., con tre tavole. Ferrara, tip. di Antonio Taddei e figli diretta da G. Montanari edit., 1895. [1. Le origini del duomo e i primi artisti. 2. La facciata. 3. I fianchi e il campanile. 4. L'interno. 5. Conclusione. 6. Tavola cronologica. 7. Appendici.]

Claus, Jos. M. B. Beiträge zur Bau- u. Kunstgeschichte der Klöster. (Studien u. Mittheilgn. aus dem Benedictiner- u. dem Cistercienser-Orden, XVI, Heft 2.)

Cloquet, L. La colonne au moyen-âge. (Revue de l'Art chrétien, t. VI, 1895, livr. 4, S. 284.)

Corbella, sac. Pompeo. Memorie di Agliate e della sua antichissima basilica. 8⁰ fig., viij, 116 p., con quattro tavole. Milano, casa tip. lit. edit. arciv. di Giacomo Agnelli, 1895. L. 2. [1. Agliate. 2. Tempi antichissimi. 3. Tempi cristiani. 4. Simbolismo. 5. Stile frammentario. 6. I tempi di mezzo. 7. I secoli a noi più vicini. 8. I tempi nostri. 9. La cripta sotterranea. 10. Il battistero. 11. Serie dei preposti-parroci di Agliate dal 1490 al 1895.]

Decamps, G. La chapelle de Notre-Dame de Hon et la seigneurie des Zabodans à Mons. (Annales du Cercle archéol. de Mons, XXIV.)

Droghetti, Augusto. Ferrara. La chiesa dei Paroni. Il ponte di S. Giorgio. (Arte e Storia, anno XIV, 1895, Nr. 17, S. 132.)

Frizzi, A. Il borgo e il castello medioevali in Torino. Descrizione e disegni. 324 p., con 168 figure e 5 tavole. Torino. L. 5. —.

Gerland, Otto. Paul, Charles u. Simon Louis du Ry. Eine Künstlerfamilie der Barockzeit. gr. 8⁰, XII, 184 S. mit 48 Abbildungen. Stuttgart, P. Neff. M. 6. —.

Gray Birch, W. de. Historical Notes of Whalley Abbey. (The Journal of the Brit. Archaeological Association, N. S., V. I, P. 2, 1895, S. 161.)

Grisar, H. Die alte Peterskirche zu Rom und ihre frühesten Ansichten. (Römische Quartalschrift, 1895, S. 237.)

Hasak, Landbauinsp. Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? [Aus: „Zeitschrift f. Bauwesen".] gr. 8⁰, 93 S. mit 18 Abbildungen. Berlin, Ernst & Sohn. M. 4. —.

Hauser, L. Le chiese di S. Lorenzo e S. Domenica in Zara. (Bull. di archeologia e storia dalmata, XVIII, 1895, S. 150.)

Herbet, J. Les Travaux de Philibert Delorme à Fontainebleau; par J. H., membre de la Société archéologique et historique du Gâtinais. In-8⁰, 15 p. Fontainebleau, imprim. Bourges, 1895. [Extrait des Annales de la Soc. histor. et archéologique du Gâtinais (1894).]

Ilg, Alb. Das Palais Schwarzenberg am Heumarkt in Wien. 38 Taf. in Lichtdruck. Erläuternder Text v. Reg.-R. Dir. Dr. A. I. Imp.-4⁰, 15 S. mit 2 Abbildg. u. 1 Grundriss. Wien, J. Löwy. M. 35. –.

Johansen, P. Die Amalienborg u. die Marmorkirche in Kopenhagen. (Blätter für Architekt. und Kunsthandwerk, 1895, 8.)

Lanz, Fr. G. Die Todtenkapelle zu Heiligenkreuz in der Barockperiode. (Monatsblatt des Alterth.-Vereines zu Wien, 1895, 8.)

Le Meignen, H. L'Oratoire de Saint-Clair et la Vieille Église Saint-Similien de Nantes. 8⁰, 20 p. Vannes, Lafolye. Nantes, les principaux libraires.

Lochner v. Hüttenbach, Lyc.-Prof. Dr. Osc. Frhr. Die Jesuitenkirche zu Dillingen, ihre Geschichte und Beschreibung, mit besonderer Berücksichtigung d. Meisters ihrer Fresken Christoph Thomas Scheffler (1700—1756). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 17. u. 18. Jahrh. gr. 8⁰, VIII, 76 Seiten mit 19 Abbildungen. Stuttgart, P. Neff. M. 3. 60.

Lucchini, L. Il duomo di Cremona: annali della sua fabbrica, dedotti da documenti inediti. 8⁰, 2 voll. (185 p.; 168 p.). Mantova, stab. tip. lit. G. Mondovi, 1894—95. L. 5. [1. Architetti. 2. Ingegneri. 3. Scultori. 4. Ricamatori. 5. Maestri di cappella e organisti. 6. Pittori. 7. Miniatori. 8. Maestri di legname e stuccatori. 9. Decoratori in corame e orefici.]

Luszczkiewicz, L. Romanische Ueberreste der Kathedrale von Plock. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1895, Juli.)

Lutsch, H. Baudenkmäler des alten Stralsund. Die Hauptpfarrkirche. (Blätter für Architekt. und Kunsthandwerk, 1895, 5.)

M. K. Benedictiner-Stift Raigern. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums in Brünn, 1895, 7.)

Mariani Vit., architetto. La facciata ed il campanile della basilica di s. Francesco in Siena. 8⁰, 17 p. Siena, tip. Cooperativa, 1895.

Normand, Charles. Le Château-Neuf détruit de Saint-Germain-en-Laye, d'après des manuscrits inédits et des estampes ignorées. (Suite.) (L'ami des monuments, vol. IX, 1895, S. 73, 197.)

Piper, Otto. Burgenkunde. Forschungen über gesammtes Bauwesen u. Geschichte der Burgen innerhalb des deutschen Sprachgebietes. Lex.-8⁰, XV, 830 S. mit Abbildungen. München, Th. Ackermann. M. 28. —.

Pohlig, Gymn.-Prof. C. Th. Die romanische Baukunst in Regensburg. Mit einem Anhang: Der Neubau des kgl. neuen Gymnasiums zu Regensburg. Progr. gr. 8⁰, IV, 48 S. mit Abbildgn. u. 3 Taf. Regensburg, H. Bauhof in Kommission. M. —. 70.

Quarré-Reybourbon, L. La Porte de Paris et Simon Vollant, son architecte; par L. Q.-R., membre de la Société des sciences. In-8⁰, 34 p. Lille, imprim. Danel; librairie Quarré, 1895. [Extrait des Mémoires de la Soc. des sciences, de l'agricult. et des arts de Lille.]

Romstorfer, Conservator Karl A. Die Kirchenbauten in der Bukowina. V. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXI, 1895, Heft 3, S. 164.)

Rosenberg, Adolf. Alte und neue Baukunst in Grossbritannien. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 11, S. 281; Nr. 12, S. 309.)

Rosmaël, Franz. Die Wallfahrts-Kirche zu Friedek in Oesterreichisch-Schlesien. (Mittheilgn. der K. K. Central-Commission, N. F., XXI, 1895, Heft 3, S. 136.)

Rückwardt, Archit. Hof-Photogr. Herm. Der Zwinger in Dresden. Details. (Erbaut von Mathäus Daniel Pöppelmann.) [Aus: „Ende, architekton. Studienblätter".] Photogr. Orig.-Aufnahmen nach der Natur in Lichtdr. gr. F⁰, 10 Bl. mit 1 Bl. Text. Berl., H. Rückwardt. M. 10.

Schmidt, E. Von der Johanniskirche in Verden a. d. Aller. (Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, Nr. 39, S. 413.)

Sgulmero, Pietro. Sammichele di Porcile veronese ed i suoi architetti. (Nuovo Archivio Veneto, anno V, 1895, t. IX, parte II, p. 325.)

Sklarek, M. Die Abtei Bronnbach a. d. Tauber. Ein Beitrag zur Baugeschichte d. Cistercienser. Inauguraldiss. 8⁰, 63 S. Czernowitz, 1895.

Statham, H. H. Architecture for general readers: a short treatise on the principles and motives of architectural design, with an historical sketch. With Illustr. 8⁰, 312 p. Chapman. 12 sh.

Sculptur.

Beltowski, J. Figurale Schnitzerei an Kirchenmöbeln und Richterbänken in Holland und Belgien. (Suppl. zum Centralbl. für das gewerbl. Unterrichtswesen, I, 2.)

— Gothische Altäre in Holland und Belgien. (Suppl. zum Centralbl. für das gewerbl. Unterrichtswesen, I, 2.)

Bezold, Gustav von. Deutsche Grabdenkmale. (Anzeiger d. germanischen Nationalmuseums, 1895, Nr. 4, S. 75.)

Boito, Camillo. La ricomposizione dell' altare di Donatello. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno I, fasc. 3, 1895, S. 141.)

Carotti, G. Il sarcofago di Medea Colleoni scolpito da Giovan Antonio Amadeo. (Arte ital. decor. e ind., IV, 4.)

Cleuziou, Henri du. Cheminée de la Grande salle de l'hôtel de Vogué à Dijon (1614). (Revue de l'Architecture et des travaux publics, XV, 9—12.)

Destrée, Joseph. Etude sur la sculpture brabançonne au Moyen-âge. (Annales de la société d'archéologie de Bruxelles, t. VIII, livr. 1, p. 7; t. IX, livr. 3, p. 363.)

Dimier, L. Le Monument du Grand-Prieur de Souvré. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 26, S. 253.)

Domanig, Carl. Register zu den Nürnberger Personenmedaillen, welche Imhof und Will besprechen. (Numismat. Zeitschr. XXVI, S. 347.)

Fabriczy, Cornelio de. Andrea del Verrocchio ai servizi de' Medici. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno I, fasc. 3, 1895, S. 163.)

Forcella, V. Notizie storiche degli intarsiatori e scultori in legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765. 8⁰, 84 p. Milano, Max Kantorowicz edit. (tip. Pietro Faverio), 1895. L. 5.

G. M. Deux ivoires gothiques au Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 29, S. 288.)

Génard, P. Coenraet Meyt, beeldhouwer der XVIde eeuw. (Het Belfort, 1895, Nr. 5, avril.)

— Coenraet Meyt, beeldhouwer der zestiende eeuw. Gand, A. Siffer, s. a. (1895). In-8⁰, 10 p. fr. —.25. [Sep.-Abdr. aus: Het Belfort.]

Gloria, Andrea. Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di s. Antonio in Padova, con documenti raccolti per la occasione del settimo centenario dalla nascita di s. Antonio. 4⁰, xxiiij, 16 p. Padova, tip. Antoniana edit., 1895. [1. Erezione del tempio. 2. Loggia della facciata. 3. Ballatoio sotto la cupola dell' abside. 4. Cortine della tribuna. 5. Grande crocefisso in bronzo. 6. Altare

maggiore avanti il 13 giugno 1448. 7. Altare maggiore nel 13 giugno 1450. 8. Statua del Gattamelata. 9. Quando e perchè il Donatello venne e si fermò a Padova. 10. Case in Padova abitate da lui.]

Gnecchi, Francesco. Appunti di Numismatica Romana: XXXIV. Medaglione d'oro di Teoderico Re. (Rivista italiana di numismatica, anno VIII, fasc. 2, 1895, S. 149.)

Grandin, G. Sculpteurs laonois et rémois (XVII[e] siècle); Institution de la corporation des maîtres maçons de Laon (11 avril 1661); Façade de l'ancien Hôtel de Ville de Laon. (Revue de l'art français ancien et moderne, XII, 1895, Nr. 4—6, p. 130.)

Grisar, H. Una scuola classica di marmorarii medioevali. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno I, 1895, N. 1 e 2, p. 42.)

Hann, F. G. Ein Flügelaltar aus der Kirche zu Unter-Vellach in der Stadtpfarrkirche zu Hermagor. (Carinthia I, 1895, 3.)

Jaksch, A. v. Ein Werk Florian Grübler's im Museum des Geschichtsvereines. (Carinthia I, 1895, 3.)

Imposte di porte, Due, e alcuni bronzi del Secolo XVI. (Arte ital. decor. e ind., IV, 2.)

Joseph, Dr. Dagobert. Friedrich des Ersten Kanone „Asia", ein Werk von Andreas Schlüter und Johann Jacobi. (Der Sammler, XVII, Nr. 6, S. 81.)

Jouin, Henry. Jacques Saly, de l'Académie de peinture et de sculpture de Paris, sculpteur du roi de Danemark, documents recueillis et annotés par H. J. (Revue de l'art français ancien et moderne, XII, 1895, Nr. 4—6, p. 170.)

— Jacques Saly, sculpteur de roi de Danemark. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 497.)

Knackfuss, Prof. H. Künstler-Monographien. 4. Bd.: Michelangelo. Mit 78 Abbildgn. von Gemälden, Sculpturen u. Zeichngn. Lex.-8⁰. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 92 S. M. 3. —.

La Grange, de. Jacques de Saint-Omer, sculpteur tournaisien du XIV[e] siècle. (Annales du Cercle archéologique de Mons, T. XXIV, 1895.)

— Jacques de Saint-Omer, sculpteur tournaisien du XIV[e] siècle. S. l. e. a. (Mons, Dequesne-Masquillier et fils, 1895.) In-8⁰, 17 p. fr. 1. —. [Extrait des Annales du Cercle archéologique de Mons, t. XXIV.]

Lava, B. Gli ornamenti del Sec. XV. nella Tribuna della Basilica di S. Antonio a Padova e un' imitazione del Settecento. (Arte ital. decor. e ind., IV, 4.)

Linden, Julien van der. Les croix de pierre du Grand-Duché de Luxembourg. (Annales de la soc. d'archéol. de Bruxelles, IX, 2.)

Melani, Prof. Alfredo. Contributo agli studi della policromia nella scultura italiana del Medio-evo. (Arte e Storia, anno XIV, 1895, Nr. 17, S. 133.)

Opere ornamentali, Alcune, in Trento. (Arte ital. decor. e ind., IV, 2.)

Pezzi, Cav. Carlo Barrera. Una porta di bronzo alla basilica di S. Antonio in Padova. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 13, S. 99.)

Probst, Pfarrer Dr., in Essendorf. Mittheilungen über die Werke des Ulmer Meisters Hans Mueltscher. (Archiv für christl. Kunst, 1895, Nr. 6, S. 45 und Nr. 7, S. 57.)

— Ueber den Stand der Plastik in Oberschwaben während des 16. Jahrhunderts. (Archiv für christliche Kunst, 1895, Nr. 8, S. 64.)

Ravaisson, Félix. Une oeuvre de Pisanello. In-4⁰, 20 p. et 4 planches. Paris, Imprim. nationale; libr. C. Klincksieck [Extrait. 1895. des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. 34, 2[e] partie.]

Rouyer, J. L'oeuvre du médailleur Nicolas Briot en ce qui concerne les jetons (suite). (Revue belge de numismatique, 1895, S. 371.)

Rubbiani, A. Una composizione del Mantegna, terra cotta del sec. XV. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno I, fasc. 3, 1895, S. 229.)

Rupin, Ernest. La vierge de douleur à l'Hospice de Moissac (Tarn-et-Garonne). (Revue de l'Art chrétien, t. VI, 1895, livr. 4, S. 282.)

Sach, Aug. Hans Brüggemann und seine Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. 2. Aufl. gr. 8⁰. VII, 133 S. Schleswig, J. Bergas. M. 2. 40.

Schlie, Friedrich. Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock. I. Drei Altarschreine. Sakramentshäuschen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 6, Sp. 169.)

Schlosser, Dr. Julius v. Die Entwicklung der Medaille. (Numismat. Zeitschr. XXVI, S. 321.)

Schlüter, Andreas. Die Masken sterbender Krieger im Lichthofe des königl. Zeughauses zu Berlin. 24 Taf. in Lichtdr. 3. Aufl. Mit Benutzung des Textes der 1. Aufl. v. R. Dohme. gr. 8⁰. 8 S. Berlin, P. Bette. In Mappe M. 6. —.

Sgulmero, Pietro. La firma-preghiera di maestro Guglielmo nelle sue sculture veronesi (1139). (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno I, fasc. 3, 1895, S. 188.)

Spilbeeck, Van. La pierre tombale de Jean de Hamal, Seigneur de Monceau. Légende de la Dame de Monceau. Malines, L. et A. Godenne. 8⁰. 62 p. fr. 2. —.

Stephenson, Mill. Monumental Brasses in Shropshire. (The Archæological Journal, V. LII, 1895, S. 47.)

Strzygowski, J. Die altfranzösische Plastik. (Allgemeine Zeitg., 1895, Beilage Nr. 164—65).

Supino, Igino Benvenuto. Tino di Camaino. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno I, fasc. 3, 1895, S. 177.)

Tuckermann, W. P. Die Sockelbildung statuarischer Werke. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 10, S. 269; Nr. 11, S. 292.)

Vitry, P. Le tombeau de Sully, à Nogent-le-Rotrou. In-8⁰, 13 p. et planche. Angers, imprim. Burdin et C[ie]. Paris, libr. Leroux. [Revue archéologique.]

— Un dessin inédit de Pierre Jacquet, dit Grenoble. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 28, S. 277; Nr. 29, S. 290.)

Wauters, A. J. La sculpture en ivoire et les ivoiriers flamands. Bruxelles, P. Weissenbruch. 8⁰. 26 p. grav. fr. 1. 50.

Wernicke, Ernst. Das Chorgestühl der Martinskirche zu Memmingen. (Christl. Kunstblatt, 1895, Nr. 6, S. 86.)

Wilpert, J. Di un dischetto argenteo rappresentante Daniele fra i leoni. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno I, 1895, Nr. 1 e 2, p. 114.)

Malerei.

Aldenhoven. Meister Wilhelm. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums in Brünn, 1895, 7.)

Artistas, Los grandes. Pintores españoles. I. (Juan de Joanes, Morales, El Greco, Sánchez Coello, Pantoja, Ribera, Zurbarán, Alonso Cano.) Con 24 grabados. Madrid. Impr. del Suc. de J. Cruzado á cargo de F. Marqués. S. a. (1895.) En-8⁰, 83 p. 1 y 1,25. [Biblioteca popular de Arte, t. XVII.]

Beltrami, Luca. Ambrogio Fossano detto il Borgognone. 16⁰, p. 189. Milano, tip. Lombardi, 1895. [Inventario dell' arte lombarda, a cura dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia, serie I: pittori, Nr. 1.]

— Bernardino Luini e la Pelucca. 4⁰ fig., p. 19. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, anno VIII, fasc. 1—2.]

Berenson, B. La Pallas de Sandro Botticelli. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 469.)

— The Venetian Painters of the Renaissance. With an Index to their Works. 2nd ed. Cr. 8vo, 156 p. Putnam's Sons. 5 s.

Bergmans, Paul. Un manuscrit illustré du Roman d'Olivier de Castille. Avec onze dessins reproduits par Armand Heins. Gand, E. Vanderhaeghen, 1895. In-8⁰, 8 p., 6 pl. [Tiré à 33 exemplaires, hors commerce.]

Bonnar, Th. The ancient Mural decorative Art in Scotland. (The Journal of decor. Art, 1895, May.)

Bouchot, Henri. Le portrait-miniature en France. V. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 139.)

Bouvenne, Aglaüs. Épitaphes des peintres Mathieu Soin et Ambroise Dubois (1613—1615). (Revue de l'art français ancien et moderne, XII, 1895, Nr. 4—6, p. 170.)

Braun, Edmund. Ein Porträt H. L. Schäuffeleins im germanischen Museum. (Papier auf Eichenholz aus der Sammlung des Konsuls Bamberg, alte Nr. 252.) (Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1895, Nr. 3, S. 64.)

Bredius, Dr. A. De schilder Balthasar van der Veen. Naschrift. (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 2, S. 128.)

— Een acte over het schuttersstuk van 1642 door Nicolaes Elias. (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 3, S. 180.)

— Het schildersregister van Jan Sysmus, stadsdoctor van Amsterdam. VI. (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 2, S. 112.)

Buisson, Jules. Jean-Baptiste Tiepolo et Dominique Tiepolo. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 177.)

Calonne, Alphonse de. The Romance of Leonardo da Vinci. (The Nineteenth Century, 1895, Sept., S. 411.)

Carotti, G. La decorazione della chiesa posteriore nel Monastero Maggiore a Milano. (Arte ital. decor. e ind., IV, 1.)

Charvet, Léon. L'œuvre de Sevin. (L'ami des monuments, vol. IX, 1895, S. 121.)

Cotroneo, Sac. Rocco. Memorie di storia e d'arte: studi monografici. I (La Madonna del Leandro presso Motta S. Giovanni). 16⁰, 34 p. Siena, tip. arciv. s. Bernardino edit., 1895.

Crostarosa, P. Osservazioni sul musaico di S. Prudenzia. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno I, 1895, Nr. 1 e 2, p. 58.)

D. Toiles de Rembrandt, en procès. (Messager des sciences historiques, année 1895, 2e livr., p. 196.)

Denais, Joseph. De quelques portraits du musée diocésain d'Angers. (L'ami des monuments, vol. IX, 1895, S. 118.)

Dernjač, Dr. Jos. Die englischen Caricaturisten des 18. Jahrhunderts in der Sammlung Graf Harrach. [Aus: „Wiener Zeitg.“] 8⁰, 46 S. Wien, A. Hölder. M. —. 60.

D'Hondt, Pieter. Jan Frans Portaels, door P. D'H., boekbewaarder der koninklijke Academie van beeldende kunsten en der kunstversieringschool van Brussel. Gand, A. Siffer, 1895. In-8⁰, 16 p. fr. —. 75. [Sep.-Abdr. aus: Dietsche warande, 1895, Nr. 2.]

Dimier, L. Cinq dessins du Louvre, attribués à Perino del Vaga. (La Chroniqe des arts, 1895, Nr. 22, S. 420.)

— Un compartiment de la voûte de la galerie d'Ulysse. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 29, S. 289.)

Dürer und Wolgemut. Gemälde. Suppl. 19 Reproductionen von Gemälden Dürer's nach den Originalen zu Bergamo, Berlin, Budapest . . . hrsg. von Thdr. Schiener. Mit Text von Henry Thode. In unvergängl. Lichtdr. ausgeführt von F. Bruckmann. gr.-f⁰, 4 S. Text. Nürnberg, J. A. Stein. In Mappe M. 40. —.

Durand-Gréville, E. La signature de Jan Molenaer. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 26, S. 253.)

Encore le Don Juan de Delacroix et le Portrait de Mme Récamier de David. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 30, S. 299.)

Engerand, Fernand. Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 24, S. 229; Nr. 25, S. 239; Nr. 26, S. 251; Nr. 27, S. 265; Nr. 28, S. 276; Nr. 29, S. 287.)

Ercolei, R. L'appartamento di Paolo III. nella Mole Adriana. (Arte ital. decor. e ind., IV, 1.)

Ferguson, R. S. Picture Board Dummies. (The Archæological Journal, V. LII, 1895, S. 1.)

Finot, Jules. La collection de tableaux et objets d'art de Philippe de Clèves, sire de Ravestein. (L'ami des monuments, vol. IX, 1895, S. 122.)

Firmenich-Richartz, E. Wilhelm von Herle u. Hermann Wynrich von Wesel. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, 1895, Heft 4, Sp. 97; Heft 5, Sp. 129.)

Frey, Karl. Sandro Botticelli. Ein Künstlerleben aus der Renaissance. (Schweizerische Rundschau, Jahrg. V, Nr. 8.)

Frimmel, Dr. Th. v. Correspondance de Vienne. Notes sur quelques tableaux de maîtres rares. Deux dessins de Wilhelm van Mieris. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 22, S. 208.)

— Notes sur Andries Both. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 22, S. 206.)

Fuhse, Dr. F. Zur Dürerforschung im 17. Jahrhundert. (Anzeiger d. germanischen Nationalmuseums, 1895, Nr. 4, S. 66.)

Gilkin, J. Un tableau de Memling. (La jeune Belgique, 1895, Nr. 5, mai.)

Goldschmidt, Adph. Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur d. 12. Jahrhunderts. Lex.-8⁰. V, 154 S. mit 44 Illustrat. u. 8 Taf. Berlin, G. Siemens. M. 9. —.

Gronau, G. Notes sur Jacopo Bellini et sa famille. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 27, S. 267.)

Hann, F. G. Die Wandmalereien im Chore der Kirche zu Thörl. (Carinthia I, 1895, 3.)

— Plafondmalerei im Pfarrhofe zu Hermagor. (Carinthia I, 1895, 3.)

Helbig, Jules. Le triptyque de Najera, de Hans Memling. Musée d'Anvers. (Revue de l'Art chrétien, t. VI, 1895, livr. 4, S. 273.)

Klemm, A. Spätgothische Wandgemälde zu Mundelsheim. (Christliches Kunstblatt, 1895, Nr. 8, S. 121.)

Knackfuss, Prof. H. Künstler-Monographien. Bd. 5: Dürer. Mit 127 Abbildgn. v. Gemälden, Holzschnitten u. Handzeichnungen. 2. Aufl.

Lex -8⁰, 136 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing, M. 2. —.

Kurzwelly, Albr. Forschungen zu Georg Pencz. gr. 8⁰, 94 S. Leipzig, K. W. Hiersemann in Comm. M. 3. —.

Lacher, L. Alte Wandgemälde in Radegund in Steiermark. (Kunstbeiträge aus Steiermark, III, 1.)

Lampe, Louis. Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles. Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes. 2e livr. In-8⁰, p. 81 à 160. Bruxelles, A. Castaigne, 1895.

Lehmann, Dr. H. Verzeichniss der Glasgemälde des Cantons Aargau. (Fortsetzung.) (Kleine Mittheilungen. Verkehrsorgan der mittelschweizerisch-kommerziellen Gesellschaft in Aarau. II. Jahrg., 1895, Heft 1.)

Leitschuh, Fr. F. Die Form in der Landschaftsmalerei. (Die Aula, Jahrg. I, Nr. 16.)

Lex, L. et **Martin,** P. Peintures murales de la chapelle du château des Moines de Cluny, à Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire); par MM. L. L. et P. M. In-8⁰, 8 p. et planches. Angers, imprimerie Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux, 1895. [Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (année 1893, Nr. 3).]

Madiai, Federico. Dei quadri tolti ad Urbino sotto il regno italico. (Nuova Rivista Misena, anno VIII, 1895, Nr. 5—6, p. 84.)

Malereien, Decorative, im Schlosse Bruchsal. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 460.)

Maxe-Werly, L. Examen archéologique d'une miniature exécutée au XVIe siècle et du tableau représentant Notre-Dame des Vertus de Ligny-en-Barrois. 8⁰, 39 p. et planches. Bar-le-Duc, imp. Contant-Laguerre. [Extr. des Mém. de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc, 3e série, t. 4.]

Melzi D'Eril, Fr. La madonna di Leonardo da Vinci e la villa Melzi di Vaprio d'Adda: appunti. 8⁰, 15 p. Milano, stab. tip. Antonio Montorfano e C., 1895.

Merson, Olivier. Charles Le Brun à Vaux-le-Vicomte et à la Manufacture Royale des meubles de la couronne. (3e et dernier article.) (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 5.)

— Les vitraux. 8⁰, 317 p. avec grav. Paris, May et Motteroz. [Biblioth. de l'enseignement des beaux-arts.]

Michaut, G. Notice sur Claude Charles, peintre du duc Léopold, héraut d'armes de Lorraine. In-8⁰, 71 p. et portraits. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Millet, Gabriel. Quelques représentations byzantines de la Salutation Angélique. (Bulletin de Correspondance Hellénique, XVIII, 1895, S. 453.)

Miniatures de Missels: 23 photographies prises à Cassel, sous la direction de J. Destrée. fr. 35.—.

Mitius, Otto. Ein Familienbild aus der Priscilla-Katakombe mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christl. Kunst. gr. 8⁰, VI, 28 S. mit 3 Abbildgn. Freiburg i. B., Mohr. M. 1. —. (= Archäol. Studien zum christl. Alterthum u. Mittelalter, hrsg. v. Johs. Ficker. 1. Heft.)

Moes, E. W. Een merkwaardige verzameling teekeningen. (Met een prent.) (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 3, S. 182.)

Müller, Rudolph. Ein werthvolles, bisher unbekannt gebliebenes Gemälde in Böhmisch-Leipa. (Mittheilgn. der k. k. Central-Comm., N. F., XXI, 1895, Heft 3, S. 184.)

Müntz, Eug. Analectes artistiques. — III. Le livre de croquis d'un artiste français du XVIe siècle. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 23, S. 215.)

— Les peintures murales de l'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno I, 1895, Nr. 1 e 2, p. 112.)

Muther, R. The History of Modern Painting. 3 vols. Vol. 1. Imp. 8⁰, p. 616. Henry. 18 s.

Nolhac, Pierre de. Nattier, peintre de mesdames, filles de Louis XV. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 457; II, S. 33.)

Notes sur deux tableaux de Lancret. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 22, S. 420.)

Oechelhaeuser, A. v. Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg, beschrieben v. O. 2. Thl. gr. 4⁰, VII, 420 S. mit 16 Taf. Heidelberg, G. Koester. M. 60. —.

Oelenheinz, Leop. Beiträge zur Biographie des Porträtmalers Aug. Friedrich Oelenhainz 1745 bis 1804. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., IV, Heft 1 u. 2.)

Paoletti, Pietro. Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI; ricerche del prof. P. P. Fascicolo II. 4⁰, p. 21. Padova, stab. tip. P. Prosperini, 1895.

Pigeon, Amédée. Un vitrail de la cathédrale de Beauvais, représentant la vie de Saint Martin de Tours. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 233.)

Pór, Anton. Das Marienbild aus der Anjou-Zeit zu Böhmisch-Krumau. (Ungarische Revue, XV, 3.—4. Heft.)

Richardson, Ralph. George Morland, painter, London (1763—1804). Portrait and Illusts. 8⁰, VIII, 166 p. Elliot Stock.

Ritter, F. Glasmalereien von Andreas Hör. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1895, S. 471.)

Robinson, J. C. The Sforza book of hours. (Bibliographica, P. IV, S. 428.)

Rolland, Romain. Cur ars picturae apud Italos XVI saeculi deciderit (thèse). In-8⁰, 137 p. Toulouse, impr. Chauvin et fils. Paris, lib. Thorin.

Rooses, Max. Een veiling van schilderijen in 1616. (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 3, S. 176.)

Roth, F. W. E. Die Freiherrl. v. Zwierlein'sche Sammlung von Glasmalereien zu Geisenheim a. Rh. Eine kunsthistorische Studie. (Bonner Jahrb., Heft 96/97, 1895, S. 293.)

Roux, H. de. Elisabeth Sirani, une élève du Guide. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 30, S. 300.)

Schéfer, Charles. Note sur un tableau du Louvre, naguère attribué à Gentile Bellini. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 201.)

Schmarsow, August. Masaccio-Studien. Lfg. 1: Castiglione d'Olona mit den Malereien des Masolino. gr. 8⁰, VIII, 122 S. mit 30 Lichtdr.-Taf., gr.-f⁰ in Mappe. Kassel, Th. G. Fisher & Co. M. 30. —.

Schmidkunz, Hans. Joshua Reynolds. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 39. Jahrgang, Aug.)

Six, Prof. Jhr. Dr. Cornelis Buys. Een Naschrift. (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 3, S. 174.)

— Dirk Jacobsz., twee Amsterdamsche Schutterstukken te St. Petersburg. (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 2, S. 91.)

St., H. Die Krönung Kaiser Friedrich III. durch den Papst Nikolaus V. Gemälde im german. Museum. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1895, Nr. 3, S. 53.)

Strzygowski, Josef. Der malerische Stil. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VI, Nr. 12, S. 305.)

Supino, Igino Benvenuto. Giovanni Pisano. 4⁰fig., p. 29. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 1—2.]

Tamizey de Larroque, Ph. Pierre Paul Rubens: Note autographe de Peiresc. (Revue de l'art français ancien et mod., XII, 1895, Nr. 4—6, p. 129.)

Thode, Henry. Der Ring des Frangipani. Ein Erlebniss. Mit Zierleisten u. Schlussvignetten von Hans Thoma u. 12 Abbildgn. in Lichtdr. 2. Aufl. gr. 4⁰, VII, 185 S. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 12. - .

— Die altkölnische Malerschule in ihr. geschichtl. Entwickelung. (Die Aula, Jahrg. I, Nr. 7—11.)

Thompson, E. Maunde. English illuminated manuscripts, fourteenth and fifteenth centuries. (Bibliographica, P. IV, S. 385; P. V, S. 1.)

Valéry, P. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci; par P. V. In-8⁰, 31 p. Paris, Imprim. réunies; lib. de la Nouvelle Revue, 1895. [Extrait de la Nouvelle Revue du 15 août 1895.]

Vasari's Lives of Italian Painters. Selected and Prefaced by Havelock Ellis. (Scott Library.) Gr. 8vo, p. xiv, 291. W. Scott. 1/6.

Verzeichniss von Photographien nach Werken der Malerei bis zum Anfang des XIX. Jahrh., nach kunstwissenschaftl. Gesichtspunkten geordnet mit beigefügten Verkaufspreisen. 6. Lfg. gr. 8⁰. (S. 705—846.) Berlin, Amsler & Ruthardt. M. 10. —.

Vesme, Aless. Giovan Francesco Caroto alla corte di Monferrato. 8⁰fig., p. 15. Roma. tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 1—2.]

Werveke, A. van. Ontleding van den tekst van M. van Vaernwijk betreffende het graf en de grafzerk van Hubert Van Eyck. (Handelingen van den geschied- en oudheidkundigen kring van Gent, fasc. 1, t. II.)

Zucker, Oberbibliothekar in Erlangen. Dürer's Stellung zur Reformation. (Beiträge zur bayrischen Kirchengeschichte, Bd. I, Heft 6, 1895, S. 275.)

Graphische Künste.

Allnutt, W. L. English provincial presses, 1478—1556. I. — Oxford, „1468" to 1486. (Bibliographica, P. V, S. 23.)

Bauch, Dr. Gustav. Wolfgang Schenck und Nicolaus Marschalk. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XII, 1895, S. 353.)

Baudrier, J., Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle; par le président B. Publiées et continuées par J. B. 1re série, ornée de 50 reproductions en fac-similés. Grand in-8⁰, 458 p. Lyon, imp. Rey; lib. Brun. 1895. fr. 16. —.

Butler, A. J. The initial blocks of some italian printers. (Bibliographica, P. IV, S. 418.)

Castanera, M. J. Ezbozos sobre la imprenta: su mecanismo. Su utilidad para los principiantes en el arte. Huesca, impr. Castonera. 8⁰. 104 p. pes. 1. 75.

Claudin, A. Les libraires, les relieurs et les imprimeurs de Toulouse au XVIe siècle (1531—1550), d'après les registres d'impositions conservés aux Archives municipales. (Suite.) (Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1895, S. 269.)

Clouzot, H. Les premiers imprimeurs et libraires de Saint-Jean-d'Angély (1616—1747); par H. C., attaché aux archives des deux-Sèvres. In-8⁰, 19 p. Châteaudun, imprimerie de la Société typographique. Niort, librairie Clouzot. 1895. [Extrait du Bulletin typographique. Tiré à 100 exemplaires.]

Dernjač, J. Die englischen Caricaturisten des 18. Jahrhunderts in der Sammlung Graf Harrach. (Wiener Zeitung, 1895, Nr. 116 ff.)

E. Das Bücherzeichen des Bischofs Urbanus von Gurk in Kärnthen. (Ex-libris, V, 3, S. 68.)

Ex-libris, Les, de la Bibliothèque publique de Besançon. (Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1895, S. 342.)

H. M. Armenbibel. (Christliches Kunstblatt, 1895, Nr. 7, S. 109.)

K., P. Florentine book-illustrations of the fifteenth and early sixteenth centuries. (Bibliographica, P. V, S. 81.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu. Exlibris „R. Muntzinger", nicht „Steiger-Bern". (Ex-libris, V, 3, S. 79.)

Lequatre. Histoire du Livre à travers les âges. (L'Art pour tous, 834—835.)

Lippmann, F. Lucas Cranach. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche, hergestellt in der Reichsdruckerei und herausgegeben von F. L., Director des k. Kupferstichkabinets in Berlin. f⁰, 23 S. mit 22 Illustr. im Text und 56 Tafeln. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandl., 1895.

Modern, Dr. Heinrich. Stadtansichten von Prag. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXI, 1895, Heft 3, S. 133.)

Morris, William. On the artistic qualities of the woodcut books of Ulm and Augsburg in the fifteenth century. (Bibliographica, P. IV, S. 437.)

Nordhoff, J. B. Aldegrever. (Bonner Jahrbücher, 96/97, 1895, S. 314.)

Porcher, R. Notice sur les imprimeurs et libr. blésois du XVIe au XIXe siècle; par R. P., chanoine théologal de Blois. 2e édition, revue, corrigée et augmentée. In-16⁰, 294 p. Blois, imp. Migault et Cie. fr. 5. —. [Tiré à 50 exemplaires numérotés, dont 25 seulement mis dans le commerce.]

Redgrave, Gilbert R. The illustrated books of Sebastian Brandt. (Bibliographica, P. V, S. 47.)

Schaefer, Karl. Stadtpläne und Prospekte vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1895, Nr. 8, S. 57.)

Schelkevitch, S. A propos d'une gravure inédite de G. F. Schmidt. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 243.)

Schmidt, W. Publikationen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft für 1893, 1894 und 1895. Berlin. (Kunstchronik, N. F., 1895, Nr. 31, Sp. 499.)

Schreiber, W. L. Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. Tome VII. Contenant la première partie des Fac-similés des livres xylographiques. Fol. X S. mit 35 Taf. Berlin, A. Cohn in Comm. M. 12. —.

Singer, Hans Wolfg. Geschichte des Kupferstichs. (= Illustrierte Bibliothek der Kunst-

und Kulturgeschichte, Bd. VII.) gr. 8⁰. VII, 288 S. Mit Abbildungen. Magdeburg, W. Niemann. M. 5. —; geb. M. 6. —.

Stadtpläne und Prospekte. (Anzeiger des germanischen Nationalmus., 1895, Nr. 4, S. 88.)

Stiebel, Heinr. Ed. Drei Ex-libris Johann Baptista Zeyll. (Ex-libris, V, 3, S. 75.)

Strange, E. F. Alphabets: A Handbook of Lettering. With Historical, Critical, and Practical Descriptions. Cr. 8⁰, 240 p. Bell and Sons. 8/6.

Verzeichnis der Reproduktionen nach Handzeichnungen alter Meister im k. Kupferstichkabinet zu München und in den Uffizien zu Florenz. Faksimiledrucke in Originalgrösse. München, Verlagsanstalt für Kunst u. Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann, 1895. 12 S. 8⁰.

Kunstgewerbe.

Altaar Kussens, De vier, der Heilige Stede te Amsterdam. Proeven van oud borduurwerk, in 4 lichtdrukken afgebeeld en uitgegeven bij gelegenheid van het zesdehalve eeuwfeest van het mirakel van Amsterdam, 1345—1895. Amsterdam, C. L. van Langenhuysen. fl. 6.—.

Asseburg, Graf J. Frühgothisches Lectionarium in der St. Nikolaikirche zu Höxter. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 6, Sp. 185.)

B. L. Cancello in ferro battuto del Secolo XVII. (Arte ital. decor. e ind., IV, 2.)

Bailo, L. Armadio gotico nella Sagrestia del Duomo di Treviso. (Arte ital. decor. e ind., IV, 1.)

Barbier de Montault, X. Les Vases eucharistiques exposés à Tulle; par X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8⁰, 7 p. Tulle, impr. Crauffon.

Beaumont, Charles de. Une tapisserie flamande du XVIᵉ siècle. (L'ami des monum., vol. IX, 1895, S. 122.)

Berling, K. Stadtmarken der Zinngiesser von Dresden, Leipzig und Chemnitz. (Neues Arch. für Sächsische Geschichte u. Altertumskunde, Bd. XVI, Heft 1—2, 1895, S. 123.)

Berthomier, G. Contribution à l'étude des fers à hostie du diocèse de Limoges (Creuse et Haute-Vienne). 8⁰, 8 p. et pl. Limoges, Ducourtieux.

Bittrich, M. Trachtenbilder-Ausstellung. (Das Land, 1895, 17.)

Blockhuys, J[ozef] & A. **Gervais**. Das Kunstgewerbe oder die Kunst in ihren Beziehungen zur Industrie. Volksbuch zur Entwickelung des Kunstgeschmacks der Handwerker. Als Preisschrift gekrönte autoris. deutsche Uebersetzung von Fr[anz] Falk. (In 10 Lfg.) 8⁰, 308 S. Neuwied u. Leipzig, A. Schupp, 1895.

Boulle-Uhr. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 418.)

Carocci, G. Decorazioni ornamentali nel pavimento del Duomo di Siena. (Arte ital. decor. e ind., 1895, Juni.)

— Di alcuni lavori artistici di legname in Toscana. (Arte ital. decor. e ind., IV, 3.)

— Il paliotto offerto al Santuario sopra Varese da Lodovico il More e Beatrice d'Este. (Arte ital. decor. e ind., IV, 3.)

Champeaux, A. de. L'art décoratif dans le vieux Paris. Dix-huitième article. (Gaz. des Beaux-Arts, 1895, II, p. 187.)

Claesen, Ch. L'art ancien au pays de Liège. Nouveau recueil de meubles, portes, cheminées et motifs de sculpture en bois inédits du XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècle (Louis XV). 80 pl. f⁰ et 1 page de texte. Liège, Ch. Claesen. fr. 50.—.

Erculei, R. Arazzi florentini. (Arte italiana decor. e industr., 1895, Mai.)

Erhard, P. Gmündner Filigran. (Kunstgewerbeblatt, N. F., VI, 7.)

Fälschungen, Kunstgewerbliche. Nach Vorträgen von Dir. Dr. Brinckmann. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 1895, 21.)

Fei, G. La cattedra della Madonna in un quadro di Scuola Ferrarese del Secolo XVI. (Arte ital. decor. e industr., 1895, Juni.)

Franz, Adolf. Das Kreuz von Nola. (Zeitschr. für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 6, Sp. 197.)

Furnishings, Italian, at South Kensington. (The Cabinet Maker, 1895, Jan.)

Gobelin vom Jahre 1616, mit Wappen westfälischer Adelsfamilien. (Der deutsche Herold, 1895, 6.)

Goddard, E. H. Notes on the Corporation Plate and Insignia of Wiltshire. (The Wiltshire Archæological and Natural History Magazine, V. XXVIII, 1894, S. 28.)

Guibert, L. Reliquiaires limousins: types, formes et décor. 8⁰, 16 p. Tulle, impr. Crauffon. [Extr. du Bull. de la Soc. des lettres, sciences et arts de la Correze.]

Hannover, E. Die italienischen Faiencen. (In dän. Sprache.) (Tidsskrift for Kunstindustri, 1895, 2.)

Jenny, Samuel. Inschriften und Verzierungen auf Glocken in Vorarlberg und Liechtenstein. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, N. F., XXI, 1895, Heft 3, S. 139.)

Jessen, P. Das englische Kunstgewerbe. (D. Bauzeitung, 1895, 46.)

Imposte di due porte nella chiesa di S. Maria dei Battati a Belluno. (Arte ital. decor. e ind., IV, 3.)

Lacher, K. Die Bürgerstube vom Jahre 1607 im Kunstgewerbe-Museum zu Graz. (Kunstbeiträge aus Steiermark, III, 1.)

Lava, B. Grande reliquiario della metà del XV secolo nel Duomo di Padova. (Arte ital. decor. e ind., IV, 3.)

Lehmann, Dr. H. Die Zofinger Tischmacher u. ihre Handwerksordnung. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1895, Nr. 2, S. 444.)

Levi, Ces. Aug. L'arte del vetro in Murano nel rinascimento e i Berroviero: note storiche. 4⁰, p. 50. Venezia, stab. tip. lit. C. Ferrari, 1895.

Leymarie, C. La recherche des faïences limousines. Limoges, Saint Yrieix. 18⁰, 15 p. avec fig. Limoges, Ducourtieux. [Extr. de l'Almanach limousin pour 1895.]

Linden, J. van der. Les croix de pierre du Grand-Duché de Luxembourg. 8⁰, 27 p. 6 fig. Bruxelles, A. Vromant. fr. 1. 50.

Maindron, Maurice. L'Armeria de Madrid. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 205.)

Mareš, František. České sklo. Příspěvky k dějinám jeho až do konce XVIII. století. Ze zvláštním ohledem na jižní Čechy sestavil F. M. V Praze: Nákl. České Akad., 1893. [Das böhmische Glas. Beiträge zu seiner Geschichte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Mit bes. Rücksicht auf das südl. Böhmen.] 4⁰, 268 S., 1 Tab., 2 Pl.

Mariani, Vit., Architetto. Sull' arte del ferro battuto: conferenza tenuta al circolo artistico senese il 5 marzo 1895. 8⁰, p. 28. Siena, tip. Cooperativa, 1895.

Mazerolle, F. Documents sur les relieurs des ordres royaux de Saint-Michel et du Saint-Esprit, publiés par F. M. (Suite et fin.) (Bulletin du biblioph. et du bibliothécaire, 1895, S. 286.)

Meyer, Karl. Die Trachten der Ritterzeit. (Schweiz. Rundschau, V, Nr. 5.)

Morillot, L. Une hache votive en bronze trouvée à Cîteaux. 8°, 23 p. et planches. Dijon, impr. de l'Union typographique.

Nolhac, Pierre de. La décoration de Versailles au XVIIIe siècle. II. (Gaz. des Beaux-Arts, 1895, II, p. 217.)

Nordhoff, J. B. Meister Eisenhuth. (Bonner Jahrbücher, 96/97, 1895, S. 304.)

Parete scolpita da Bartolomeo Bellano nella sagrestia della Basilica di S. Antonio a Padova. (Arte ital. decor. e ind., IV, 4.)

Pavimento alla cattedrale di Messina: deliberazione della commissione di antichità e belle arti, 27 giugno 1895. 8°, 11 p. Messina, tip. Ribera dei frat. Salvaggio e G. Capone, 1895.

Pazaurek, G. E. Altwiener Porzellan. (Mitth. des Nordböhm. Gew.-Museums, 1895, 2.)

Prunkpokal mit Wappen u. Münzen der deutsch. Kaiser von 768—1806. (Der deutsche Herold, 1895, 5.)

R. Bn. Vier geschnitzte Füllungen im königl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Blätter f. Archit. u. Kunsthandwerk, 1895, 6.)

Rademacher, C. Die alte Siegburger Töpferkunst. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 1895, Juni.)

Radlkofer, Max. Die Schützengesellschaften u. Schützenfeste Augsburgs im 15. und 16. Jahrhundert. (Zeitschrift des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg, XXI.)

Roeper, Adb. Geschmiedete Gitter des 16. bis 18. Jahrhunderts aus Süddeutschland. Ausgewählt u. hrsg. von R., mit einem Vorwort versehen v. Dir. Hans Bösch. 50 Taf. Photogr. u. Lichtdruck von Jos. Albert, München. f°, 3 S. Text. München, Jos. Albert. In Mappe M. 30. —.

Schmid, W. M. Deutsches Kunstgewerbe um das Jahr 1000. (Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbe-Vereins in München, 1895, 6.)

Schnerich, A. Das Reliquiar mit dem Armbeine des hl. Valentin in d. Pfarrkirche zu Wolfsberg in Kärnten. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1895, 5.)

Schröder, Alfred. Die Renaissance-Monstranz von St. Max in Augsburg. (Archiv f. christl. Kunst, 1895, Nr. 8, S. 61.)

Semper, Hans. Anfänge und Ausbildung des „Rubensstiles" im kirchlichen Holzmobiliar Belgiens. (Zeitschrift des bayer. Kunstgew.-Vereins in München, 1895, 8.)

Sheraton, T. The Cabinet-Maker and Upholsterer's Drawing-Book. In 4 Parts. Illust. 3rd ed., Revised (a Reprint, 1802.) 4to, p. 440. Gibbings. 63/.

Some Old Embroideries 16th and 17th Century Work. (The Cabinet Maker, 1895, Juni.)

Stephani, G. Der Kroy-Teppich zu Greifswald. (Daheim, 1895, 39.)

Styger, K. Zur Geschichte der Kunstgewerbe im Canton Schwyz im 17. Jahrhundert. (Mitth. des histor. Vereins des Cant. Schwyz, Heft 8.)

Swoboda, Dr. Heinrich. Das Parament u. seine Geschichte, mit besonderer Rücksicht auf den Ursprung des Messkleides. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 407 u. 448.)

Tapices, Los. II. Tiempos modernos (segunda mitad del siglo XVI; siglos XVII y XVIII. Los gobelinos. Beauvais. Mortlake. Santa Isabel. Santa Bárbara. Los tapices de Goya. Como se teje un tapiz), con 35 grabados. En 8°, 80 p. Madrid, impr. del Sucesor de J. Cruzado, á cargo de F. Marqués. S. a. (1895.) 1 y 1. 25. [Biblioteca popular de Arte, t. XVI.]

Techtermann, M. de. Un calice gothique. (Fribourg artistique, 1895, 2.)

Ujfalvy, Charles de. Petit Dictionnaire des marques et monogrammes des biscuits de porcelaine, suivi d'une étude sur les marques de Sèvres; par C. de U. In-16°, XX, 119 p. Nice, impr. Gauthier et Cie. Paris, libr. Rouam et Cie., 1895.

W., d. Der longobardische Pontifical-Schatz. (Röm. Quartalschrift, 1895, S. 319.)

Zais, E. Eine Episode aus der Geschichte der Frankenthaler Porzellanfabrik. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 1895, 344.)

Topographie.

A. Correspondance de Suisse. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 30, S. 303.)

Appennino, L', modenese descritto ed illustrato. 8° fig., xj, 1166 p., con due tavole. Rocca S. Casciano, stab. tip. Licinio Cappelli edit., 1895. L. 25. [9. Crespellani, A., Archeologia. 12. Toschi, G. B., Arti belle.]

Brun, Carl. Kleinere Nachrichten. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1895, Nr. 2, S. 449.)

Büttner Pfänner zu Thal, Dr. Anhalts Bau- u. Kunstdenkmäler, nebst Wüstungen. Mit Illustr. in Heliograv., Lichtdr. u. Phototyp. VII. Heft. gr. 4°. (S. 265—320 mit 3 Taf.) Dessau, R. Kahle. M. 2. 50. — VIII. Heft. gr. 4°. (S. 321—368 mit 5 Taf. und 1 Karte.) Ebda. M. 2. 50. — IX. (Schluss-)Heft. gr. 4°. (S. 369—416 mit 5 Taf.) Ebda. M. 2. 50.

Carocci, Guido. Monumenti e opere d'arte nei Comuni Toscani. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 12, S. 89; Nr. 13, S. 97; Nr. 14, S. 107.)

Gr., G. Correspondance d'Allemagne. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 30, S. 301.)

Hymans, Henri. Correspondance de Belgique. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 168.)

Kohte, Jul. Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. Im Auftrage des Provinzial-Verbandes bearbeitet von Reg.-Baumstr. J. K. Bd. 3: Die Landkreise des Reg.-Bez. Posen. 2. Lfg.: Die Kreise Birnbaum, Schwerin, Meseritz, Bomst, Schmiegel u. Kosten. Lex.-8°, (S. 77—170 mit Abbildgn.) Berlin, J. Springer. M. 2. —.

Ludorff, Prov.-Bauinsp. Konserv. A. Die Bau- u. Kunstdenkmäler von Westfalen. (IV.) Der Kreis Dortmund-Stadt. Mit geschichtl. Einleitung von Gymn.-Prof. Dr. E. Röse. gr. 4°, III, 54 S. mit 4 Karten und 175 Abbildungen auf 44 Lichtdr.- und 13 Clichétaf., sowie im Text. Münster, Paderborn, F. Schöningh in Comm. M. 3. —; geb. M. 6. —. (V.) Der Kreis Dortmund-Land. Mit geschichtl. Einleitungen von Gym.-Prof. Dr. E. Röse. gr. 4°, V, 83 S. mit 3 Karten u. 218 Abbildgn. auf 37 Lichdr.- u. 6 Clichétaf., sowie im Text. Ebda. M. 2. 80; geb. 5. 80. — (VI.) Der Kreis Hörde. Mit geschichtl. Einleitungen von Gym.-Prof. Dr. E. Röse. gr. 4°, II, 59 u. 3 S. mit 2 Karten u. 172 Abbildgn. auf 32 Lichtdr.- u. 9 Clichétafeln, sowie im Text. Ebda. M. 3. —; geb. M. 6. —.

Lyon, Clément. Conservation des monuments. Province de Hainaut. (Annales du Cercle archéologique de Mons, T. XXIV, 1895.)

Mély, F. et E. **Bishop.** Bibliographie générale des inventaires imprimés. T. 2, Fasc. 2. In-8⁰, 258 p. Le Puy, imprim. Marchessou fils. Paris, lib. Leroux. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

Portfolio du pays de Liège. Vues photographiques de monuments anciens et modernes, châteaux et habitations, églises et scènes religieuses œuvres d'art etc. Préface d'Alb. Ransac. Liège, J. Piette. 4⁰. Livr. I. 30 cts.

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Canton Thurgau. S. 1—16 mit 2 Tafeln. (Beilage zum: Anzeiger für schweizer. Alterthumskunde, 1895, Nr. 2.)

Barletta.
— **Sarlo**, Ing. Fr. Monumenti ed oggetti d'arte nella città di Barletta. 8⁰, 21 p. Firenze, tip. Minorenni corrigendi, 1895.

— — Monumenti e oggetti d'arte nella città di Barletta. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 13, S. 100; Nr. 14, S. 109; Nr. 15, S. 118; Nr. 16, S. 123.)

Benevento.
— **Meomartini**, Ing. Almerico. I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento: lavoro storico, artistico, critico. Disp. 15—17. 8⁰, fig., p. 395—503, con tavola e ritratto. Benevento, tip. di Luigi De Martini e figlio, 1895. L. 1. 50 la dispensa.

Bracciano.
— **Borsari**, L. Il castello di Bracciano: guida storico-artistica. 16⁰, 63 p., con dieci tavole. Roma, Edoardo Perino tip. edit., 1895.

Fontainebleau.
— **Colinet**, C. Monuments, Croix et Fontaines de la forêt de Fontainebleau (complément à l'Indicateur Denecourt-Colinet). Petit in-16⁰, 144 p. Fontainebleau, imp. Bourges; tous les libraires; l'auteur, 6, rue Victor-Hugo. fr. 1. 50. [Extrait du journal l'Abeille de Fontainebleau (année 1895).]

Freiburg i. B.
— **Schaefer**, Dr. Karl. Das alte Freiburg. Ein geschichtlicher Führer zu den Kunstdenkmälern der Stadt. 8⁰, 112 S. mit Abbildgn., 1 Lichtdr. und 1 Planskizze. Freiburg i. B., Lorenz & Wätzel. Geb. M. 2. —.

Halle a. S.
— Denkmäler, Aeltere, der Baukunst und des Kunstgewerbes in Halle a. S. Herausgegeben von dem Kunstgewerbeverein für Halle und den Reg.-Bez. Merseburg. 1. Heft. gr. 4⁰, 4 S. mit 15 Lichtdr.-Taf. Halle (M. Niemeyer). M. 4.

Heidelberg.
— **Näher**, Jul. Plan von Schloss und Stadt Heidelberg vor der Zerstörung. 35,5 × 52 cm. Autogr. Heidelberg, G. Köster. M. —. 50.

Krems.
— Alt-Krems, Aus. Festgabe zum 900jährigen Jubiläum der ersten urkundl. Erwähnung der Stadt Krems. Hrsg. vom städtischen Museum. Lex.-8⁰, XVI, 94 S. mit 72 Abbildgn. u. 40 Taf. Krems, F. Oesterreicher. M. 14. —.

Kyllburg.
— **Bock**, Dr. Frz. Kyllburg und seine kirchl. Bauwerke des Mittelalters. 8⁰, 96 S. mit 14 Abbildgn. u. 1 Grundriss. Kyllburg. (Aachen, Cremer.) Geb. M. 2. - .

Leipzig.
— Darstellung, Beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Herausg. vom K. sächs. Alterthumsverein. Heft 17: Stadt Leipzig (1 Thl.). Bearb. von Cornelius Gurlitt. gr. 8⁰, 256 S. mit Abbildungen und 32 Taf. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne in Commission. M. 12. —.

Maderno.
— **Arrioni**, Prof. Lu. La chiesa di s. Andrea apostolo in Maderno, descritta. 4⁰, 15 p. con tavola. Salò, tip. Giovanni Devoti, 1895.

Mailand.
— **A. R.** Correspondance d'Italie. Milan. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 30, S. 302.)

— **Muzio**, Virginio e Pa. **Sozzi.** Relazione unita al progetto di concorso nazionale per le imposte in bronzo da applicarsi alla porta centrale della nuova facciata Brentano pel duomo di Milano. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1895. 4⁰ fig., 12 p., con tavola.

Nevers.
— **Rouvet**, M. Remparts et Monuments de l'ancien Nevers, avec dessins de l'auteur; par Massillon Rouvet, correspondant du ministère des beaux-arts. In-8⁰, VII, 186 p. Nevers, impr. Bellanger, 1895.

Orth.
— **Boeheim**, W. Markt und Schloss Orth an der Donau. (Monatsbl. des Alterthums-Vereines, 1895, 7.)

Padua.
— Album der Basilika des hl. Antonius zu Padua. qu. 12⁰. 12 Photogr.-Imitationen. Padua, Tipografia Antoniana. M. —. 50.

Paris.
— **Perrault-Dabot**, A. Catalogue de la bibliothèque de la commission des monuments historiques, dressé par A. P.-D., archiviste de la commission. In-8⁰, 335 p. Paris, Imprimerie nationale, 1895. [Ministère de l'instruction publique.]

Pisa.
— **M. L.** Correspondance d'Italie. Notes de Pise. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 22, S. 207.)

Rom.
— **Lanciani**, Rodolfo. Il panorama di Roma delineato da Antonio van den Wyngaerde circa l'anno 1560. (Bull. della commissione archeologica comunale di Roma, anno XXIII, fasc. 2.)

Spello.
— **Urbini**, Giulio. Opere d'arte di Spello. (Arte e Storia, 1895, Nr. 18, S. 138.)

Varallo.
— **Arienta**, Pittore Giulio. Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 15, S. 117.)

Venedig.
— **Wiel**, Alethea. Venice. Tourists' ed. Cr. 8vo, 508 p. T. Fisher Unwin.

Versailles.
— Versailles illustré. Grand in-4⁰, 6 p. et 40 grav. d'après les dessins de MM. Landmann, Mangeant, Germain, Gaveau. Versailles, imp. Luce; la Lecture de Versailles, 19, rue Carnot. 1895.

Wien.
— **Freudenreich**, Ob.-Lehr. Jos. Das k. k. Lustschloss Schönbrunn, dessen Geschichte, sowie Erläuterungen über die im Bereiche des Parkes errichteten Bau- u. Bildhauerwerke. 2. Aufl. 12⁰, 66 S. mit 6 Abbildungen u. 1 Plan. Wien, B. Thiel. M. —. 75.

Sammlungen.

Benedite, Léonce. Rapport adressé à M. le ministre de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes sur l'organisation et le fonctionnement des commissions de trustees dans les musées de la Grande-Bretagne; par M. L. B., conservateur du Musée national du

Luxembourg. In-8⁰, 20 p. Paris, Impr. nationale. 1895.

Denkmäler-Archiv, Ein. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 10, S. 263.)

Maret-Leriche, J. Aux musées: Copistes et copies. (La Fédération artistique, 1895, 14 juillet, Nr. 39.)

Revue internationale des archives, des bibliothèques et des musées, publiée par Ch. V. Langlois, chargé de cours à la Faculté des lettres, à Paris, etc. 1re année, 1895. Paris, H. Welter. In-8⁰. Par an fr. 20. —.

Verhaeren, E. Les musées. (La Revue blanche, 1895, 15 juillet, Nr. 51.)

X. Notizie concernenti oggetti d'arte, Musei e Gallerie del Regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno I, fasc. 3, 1895, S. 221.)

Z. Les copistes dans les musées modernes. (La Fédération artistique, 1895, 27 juin, Nr. 25.)

Basel.

— Jahresberichte und Rechnungen des Vereins für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Nebst e. Vortrag v. Prof. Dr. Alb. Burckhardt-Finsler: Das grosse Spiesshofzimmer im histor. Museum zu Basel. J. 1894. gr. 4⁰. 57 S. mit 1 Taf. Basel, R. Reich. M. 2. —.

Berlin.

— Berichte, Amtliche, aus den Königl. Kunstsammlungen, 16. Jahrg., Nr. 4: I. Königl. Museen. 1. April bis 30. Juni 1895. (Erschien am 1. Oktober 1895.) [Zum Jahrbuch, Bd. 16 gehörig.]

— **F., M. J.** Das neue Bronzekabinet im Berliner Museum. (National-Zeitung, 1895, 28. Sept., Nr. 568.)

— Führer durch die Sammlung d. Hohenzollern-Museums im Schlosse Monbijou. Neue verm. Aufl. gr. 8⁰. III, 182 S. mit 1 Grundriss. Berlin (Funcke & Naeter). M. —. 75.

— **Jaffé**, M. Rembrandt u. der Herr Geh.-Rath Dr. Bode, Direktor des königl. Museums zu Berlin. Eine Kritik. Vortrag. gr. 8⁰. V, 18 S. Berlin, R. Taendler. M. 1. —.

Bern.

— **Kasser**, H., Direktor. Jahresbericht des hist. Museums in Bern pro 1894. Bern, 1895.

Bonn.

— Bericht über die Verwaltung des Provinzial-Museums zu Bonn vom 1. April 1894 bis 31. März 1895. (Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, 1895, Nr. 8, S. 90.)

— Führer durch das Provinzial-Museum zu Bonn. 8⁰. 56 S. Bonn, P. Hanstein. M. —. 50.

Cambridge.

— **James**, M. R. A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum. With Introduction and Indices. Illustr. Imp. 8vo, 519 p. Cambridge University Press. 25/.

Czernowitz.

— **Romstorfer**, K. A. Das Bukowinaer Landesmuseum. (Die Presse, Wien, 1895, Nr. 135.)

Dresden.

— Gemäldegalerie, Die, zu Dresden. 4.—5. Lfg. München, Hanfstaengl. à M. 12. —.

Florenz.

— Sale, Due nuove, nella r. Galleria degli Uffizi. (Arte e Storia, anno XIV, 1895, Nr. 17, S. 129.)

Gand.

— **A. V. R.** La collection d'instruments de musique anciens ou curieux de M C. C. Snoeck. (La Fédération artistique, 1895, 16 juin, Nr. 35.)

Gand.

— **Snoeck**, C. C. Catalogue de la collection d'instruments de musique anciens ou curieux, formée par C. C. S. Gand, J. Vuylsteke, 1894. In-8⁰, VII, 216 p., fr. 3. —.

Graz.

— **B.** Das neue Museum in Graz. (Mittheilgn. des K. K. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 425.)

— **Haberlandt**, M. Das steiermärkische Landesmuseum. (Wiener Zeitung, 1895, Nr. 176.)

— Kunstgewerbe-Museum, Das neue steiermärkische kulturhistorische, zu Graz. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 1895, 4.)

— **Zistler**, F. Das steierische Landesmuseum. (Die Presse, Wien, 1895, Nr. 148.)

Hermannstadt.

— **Frizzoni**, Gustavo. La galleria di Hermannstadt e le pubblicazioni della ditta Michaelis. (Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 14, S. 110.)

Hildesheim.

— Führer durch das Roemer-Museum in Hildesheim. Abt. No. I. A [1. 2]. Abt. No. III. A. Hildesheim, Museum, 1894—95. 8⁰.

— Satzungen des Vereins für Kunde der Natur und Kunst („Museums-Verein") im Fürstenthum Hildesheim und in der Stadt Goslar. Hildesheim, Druck von Gebr. Gerstenberg, 1895. 10 S. 8⁰.

Landau (Pfalz).

— **Heuser**, Emil. Katalog des städtischen Museums in Landau in der Pfalz. gr. 8⁰. 128 S. mit Abbildgn. Landau, (G. L. Lang). M. 1. —.

Linz.

— **B.** Das Museum Francisco-Carolinum. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 405.)

— **Ilg**, A. Zur Eröffnung des Landesmuseums in Linz. (Die Presse, Wien, 1895, Nr. 146.)

London.

— **Frizzoni**, Gustavo. La galleria nazionale di Londra e i suoi recenti aumenti in fatto di arte italiana. 4⁰, fig., p. 23. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 1—2.]

— New Gallery, 1895: A Complete Illustrated Catalogue. Edit. by Henry Blackburn. Summer ed. 8⁰. Chatto and Windus. 1/.

— South Kensington Museum, The. (The Academy, 1895, Nr. 1220, S. 230.)

Mâcon.

— Catalogue des principaux ouvrages de la bibliothèque Saint-Vincent, de Mâcon. In-8⁰, 159 p. Mâcon, impr. Ve H. Durand, 1895, fr. 1. 50.

Madrid.

— **Lefort**, Paul. Les Musées de Madrid. — L'Académie de San-Fernando. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, I, S. 476; II, S. 59.)

— **Mélida**, José Ramón. El Museo Arqueológico Nacional en el palacio nuevo. (La España moderna, año VII, t. LXXX, 1895, S. 38.)

Mailand.

— Pinacoteca della r. accademia di belle arti in Milano: pubblicazione diretta dall' incisore Michele Bisi, col testo di Robustiano Gironi. Seconda edizione con aggiunte. Vol. II, fasc. 75—80. f⁰, p. (24), con dodici tavole. Milano, casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1895.

— **Vittadini**, G. B. Novità artistiche del Museo Poldi-Pezzoli in Milano. (Archivio stor. dell' arte, serie 2a, anno I, fasc. 3, 1895, S. 199.)

Mannheim.

— **Caspari**, Wilhelm. Mannheimer Alterthums-Verein. Katalog der Bibliothek. Aufgestellt

von W. C., Prof. 8⁰, VIII, 174 S. Mannheim, Hofbuchdr. M. Hahn & Co., 1894.

Modena.
— **Frizzoni,** Gustave. Correspondance d'Italie. — La réorganisation des galeries de Parme et de Modène. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 25, S. 242.)

München.
— Katalog der Schack-Galerie in München im Besitz des deutschen Kaisers, Königs von Preussen. (Mit einem Vorwort von Dirig. Dr. Paul Seidel und einer kunstgeschichtlichen Einleitung von Prof. Dr. Rich. Muther.) 12⁰, XI, 109 S. mit 56 autotyp. Abbild. München, G. Hirth. M. —. 50; geb. 1. —.

Neuchâtel.
— **Godet,** A. Beschreibung und Abbildungen von Gegenständen im Histor. Museum von Neuchâtel. Nr. 1, 3, 7, 10, 12, 14, 15, 16, 20, 21, 24. (Musée du Foyer. Supplément illustré du foyer domestique. Ire année, 1895. Neuchâtel, impr. Attinger frères.)

Oxford.
— Catalogue of Portraits in the Possession of Pembroke College, Oxon. 70 p Blackwell (Oxford). Simpkin. 2/6.

Parma.
— **Frizzoni,** Gustave. Correspondance d'Italie. — La réorganisation des galeries de Parme et de Modène. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 25, S. 242.)

Paris.
— **Bouchot,** H. Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Guide du lecteur et du visiteur. Catalogue général et raisonné des collections qui y sont conservées; par H B., bibliothécaire au cabinet des estampes. In-8⁰, XXIV, 396 p. Lille, imp. Danel. Paris, lib. Dentu.

— Dons aux Musées Nationaux. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 24, S. 227.)

— **Fidière,** O. La Collection Grandidier. (Gaz. des Beaux-Arts, 1895, II, p. 47.)

— Louvre-Museum. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1895, S. 480.)

— Musée du Louvre. (Revue de l'Art chrétien, t. VI, 1895, livr. 4, S. 360.)

— Musées, Les, de Paris. In-16⁰, 157 p. et plans. Paris, impr. Lahure; libr. Hachette et Cie., 1895. fr. 1. —. [Extrait du Guide de Paris. — Collection des Guides Joanne.]

— **Schéfer,** Gaston. Catalogue des estampes, dessins et cartes composant le cabinet des estampes de la bibliothèque de l'Arsenal; par G. S., bibliothécaire à l'Arsenal. 3e livr. 8⁰, p. 130 à 191. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, aux bureaux de l'Artiste, 44, quai des Orfèvres, 1895.

Reichenberg.
— **Neuwirth,** Prof. Dr. Das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg. (Der Sammler, XVII, Nr. 11, S. 167; Nr. 12, S. 184.)

— Vermehrung der Sammlungen des Nordböhmischen Gewerbe-Museums. (Sprechsaal, 1895, 26.)

Rom.
— Nationalgalerie, Die, im Palazzo Corsini in Rom. (Allgem. Ztg., 1895, Beil. Nr. 168.)

Saint-Nicolas-du-Port.
— **Badel,** Emile. Le Musée de Saint-Nicolas-du-Port. In-8⁰, X, 70 p. avec grav. Nancy, impr. Crépin-Leblond. fr. 1. —.

Siena.
— Catalogo della galleria del r. istituto provinciale di belle arti in Siena. 16⁰, V, 221 p. Siena, tip. C. Nava, 1895. L. 1. —.

Tournai
— Notice sur quelques tableaux anciens appartenant à M. le général de Formanoir, membre de la Société historique et littéraire de Tournai. In-8⁰, 8 p. Tournai, Leclercq et Cie., 1895. fr. —. 50. [Publicat. du congrès archéologique de Tournai, 1895.]

Trier.
— Bericht über die Thätigkeit des Provinzial-Museums zu Trier in der Zeit vom 1. April 1894 bis 31. März 1895. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 1895, Nr. 9, S. 104.)

Troppau.
— Kaiser Franz Joseph-Museum in Troppau. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1895, S. 479.)

Venedig.
— **Conti,** Ang. Catalogo delle regie gallerie di Venezia. 16⁰, vij, 199 p. Venezia, tip. dell' Ancora ditta L. Merlo, 1895. L. 1. —.

— — Catalogue des galeries royales de Venise. 16⁰, p. 207. Venise, typ. de l'Ancre L. Merlo, 1895. L. 1. —.

— **M. L.** L'académie de Venise. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 25, S. 244.)

Versailles.
— Renaissance, La, du Musée de Versailles. (La Chronique des Arts, 1895, Nr. 25, S. 239.)

Wien.
— **Ilg,** A. Die Neugestaltung der Kaiserlichen Schatzkammer. (Die Presse, Wien, 1895, Nr. 154.)

— **Riegl,** Alois. Die Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 445.)

— **Schaeffer,** A. Kaiserliche Gemäldegalerie in Wien. 4.—6. Lief. Wien, Löwy. à M. 15.—.

Wiesbaden.
— **Jander,** E. Das Textilmuseum von F. Fischbach in Wiesbaden. (Zeitschrift für Musterzeichner, 1895, 13.)

Ausstellungen. Versammlungen.

Berlin.
— Ausstellung, Die 61., im Lichthofe des kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. (Kunstchronik, N. F., VI, 1895, Nr. 28, Sp. 483.)

Butzbach.
— Alterthümer-Ausstellung, Die, zu Butzbach. (Quartalsblätter des histor. Vereins für das Grossherzogthum Hessen, N. F., Bd. 1, Nr. 17.)

Frankfurt a. M.
— Ausstellung von Autographen, Bildern, Schattenrissen, Druckwerken u. Erinnerungs-Gegenständen zur Veranschaulichung von Goethe's Beziehungen zu seiner Vaterstadt, veranstaltet vom freien deutschen Hochstift. Juli-Novbr. 1895. gr. 8⁰. XV, 143 S. Frankfurt a. M. (Gebr. Knauer). M. 1. 50; mit 21 Lichtdr.-Taf. M. 7. 50.

Köln.
— Bericht, Offizieller, über die Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses zu Köln. 1.—3. Oktober 1894. Lex.-8⁰, 102 S. m. 4 Taf. Nürnberg. (Leipzig, E. A. Seemann's Sep.-Cto.) M. 3. 60.

Lichtensteig.
— (**Angst,** H.) Die historische Ausstellung in Lichtensteig. (Züricher Post, 1895, Nr. 102.)

London.
— **Graves,** A. A Dictionary of Artists who have Exhibited Works in the Principal London Exhibitions from 1760 to 1893. New and Enlarged ed. 4⁰, 326 p. Graves. 42/.

London.
— **N. O.** Correspondance d'Angleterre. — L'exposition Cosway à Londres. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 247.)
— **Phillips**, Claude. Correspondance d'Angleterre. — Les „Fair Children" à la Grafton Gallery. (La chronique des arts, 1895, Nr. 26, S. 254.)

München.
— **Leiningen-Westerburg**, K. E. Graf zu. Münchener Ex-Libris-Ausstellung. (Ex-Libris, V, 3, S. 85.)

Nürnberg.
— Landes-Ausstellung, Bayerische, in Nürnberg 1896. (Bayerische Gew.-Ztg., 1895, 12.)

Paris.
— **Bord**, G. Exposition historique et militaire de la révolution et de l'empire. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 70.)
— **Champier**, Victor. Exposition des arts de la femme. (Revue des arts décoratifs, 1895, 11.)

Reims.
— Exposition, L', rétrospective de Reims. (Rev. de l'Art chrétien, t VI, 1895, livr. 4, S. 359.)

Spalato.
— **Jelić**, L. Primo congresso internationale di archeologia cristiana a Spalato e Salona (20—22 agosto 1894). (Nuovo bullettino di archeol. crist., anno I, 1895, Nr. 1 e 2, p. 106.)

Strassburg i. E.
— Exposition, L', rétrospective de Strasbourg. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 30, S. 298.)
— Exposition retrospective alsacienne-lorraine à Strasbourg. (L'ami des monuments, vol. IX, 1895, S. 129.)
— Industrie- u. Gewerbe-Ausstellung, Strassburg 1895. Katalog der Ausstellung von Kunst- u. Alterthum in Elsass-Lothringen. Orangerie-Gebäude, 1. Juli bis 1. October 1895. Preis 50 Pf. 8⁰, 163 S. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1895.
— **Schwedeler-Meyer**, Dr. E. Sculptur und Malerei auf der Ausstellung von Kunst und Alterthum in Strassburg (Elsass). (Der Sammler, XVII, Nr. 11, S. 161; Nr. 12, S. 177.)

Zürich.
— Zürich, Stadtbibliothek. Katalog der Ausstellung von Bildern zur baulichen Entwickelung von Zürich, im Helmhause, 30. Mai bis 7. Juli 1895. Druck von Ulrich & Co. im Berichthaus.

Versteigerungen.

Berlin.
— **Kunst-Auctions-Haus, Rudolph Lepke's 1006.** — **Auction einer Sammlung alter Schutz- und Trutzwaffen d. XV. bis XVIII. Jahrhunderts . . . aus dem Nachlasse Sr. Exc. des Freiherrn von Unruh-Bomst, des Barons von T . . . und Anderer. Versteigerung den 25. Juni 1895. 4⁰. 548 Nrn.**

London.
— Catalogue of a Collection of Porcelain, the Property of the Rt. Hon. Viscount Bridport. Auction Christie, Manson & Woods, July 11, 1895. 8⁰. 159 Nrn.
— Catalogue of important Pictures by Old Masters and of the Early English School. Auction Christi, Manson & Woods, July 13, 1895, 8⁰. 122 Nrn.
— Catalogue of Old English & Foreign Silver & Silver-Gilt Plate and Jewels of Mr. W. J. Goode. Auction Christie, Manson & Woods, July 16, 1895. 8⁰. 170 Nrn.
— Catalogue of Pictures by Old Masters, of Mrs. John Forster. Auction Christie, Manson & Woods, July 27, 1895. 8⁰. 128 Nrn.

London.
— Catalogue of the Collection of Old Sèvres Porcelain, formed by the late Mr. W. J. Goode. Auction Christie, Manson & Woods, July 17, 1895. 8⁰. 301 Nrn.
— **S.**, Frhr. v. Londoner Versteigerungen. (Der Sammler, XVII, Nr. 9, S. 129.)
— **Schleinitz**, v. Die Gemäldegalerie Doetsch in London. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 9, S. 244.)

München.
— **H. A.** Die Waffensammlung Kuppelmayr in München. (Neue Zürcher Ztg., 1895, 1. März.)
— Katalog der Bibliothek sowie der reichhaltigen Sammlung von Kupferstichen u. Handzeichnungen des Museums August Riedinger in Augsburg. Versteigerung zu München den 17.—20. Juni 1895 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 8⁰. 1944 Nrn.

Paris.
— Catalogue des armes et armures faisant partie de la collection Spitzer, dont la vente a eu lieu les 10, 11, 12, 13 et 14 juin 1895. In-4⁰, 99 p. Paris, imp. Moreau et Cᵉ.
— **Maindron**, Maurice. Collection Spitzer. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 24, S. 295.)
— Vente Spitzer. (La Chronique des arts, 1895, Nr. 23, S. 223.)
— Versteigerung, Die, der Spitzer'schen Waffensammlung. (Kunstchronik, N. F., VI, 1895, Nr. 31, Sp. 510.)

Rom.
— Collection de tableaux et d'objets d'art qui seront vendus pour le compte de la banque populaire et caisse d'epargne de Gênes par le ministère de M. G. Sangiorgi. 4⁰. 47 p. Rome, impr. de l'Unione cooperativa editrice, 1895. [Galerie Sangiorgi à Rome, année V, n⁰ 59.]
— Collection, Grande, de tableaux et d'objets d'art qui seront vendus aux enchères par le ministère du chev. G. Sangiorgi au palais du prince di Fondi à Naples. 4⁰. 124 p. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. [Galerie Sangiorgi à Rome, année V, n⁰ 60.]

Nekrologe.

Fiedler, Konrad. (Hans Marbach: Die Grenzboten, 54. Jahrg., Nr. 33. — Kunstchronik, N. F., VI, 1895, Nr. 29, Sp. 456.)

Lehner, F. A. v. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 443.)

Milanesi, Gaetano. (Cesare Paoli: Arch. storico italian., serie V, t. XV, disp. 1, 1895, S. 191. — L. Fumi: Bollett. della Società Umbra di storia patria, anno I, v. I, fasc. 2, 1895, S. 464.)

Montaiglon, Anatole de. (La Chron. des arts, 1895, Nr. 29, S. 295.)

Morelli, Giovanni. (C. v. L.: Zu Lermolieff's Gedächtniss: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 12, S. 330.)

Reichensperger, August. (Rev. de l'art chrét., t. VI, 1895, livr. 4, S. 340. — Schnütgen: Zeitschr. f. christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 6, Sp. 167.)

Rossi, Giovanni Battista de. (André Pératé, J. B. de Rossi. In-8⁰, 5 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, 1895. [Extrait de la Revue historique, t. 57, année 1895.] — J. Guiraud, Jean Baptiste de Rossi, sa personne et son œuvre. In-8⁰, 26 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur, 1895. [Extrait de la Revue hist., t. 58, année 1895.])

Besprechungen.

Babelon, E. La gravure en pierres fines. Paris, s. a. (Dr. H. J. de Dompierre de Chaufepié: Nederl. Spectator, 16. u. 23. Febr., 2. März 1895.)

Barbier de Montault, Mgr. X. Oeuvres complètes. T. III-X. Paris, 1890-95. (Eug. Müntz: La chron. des arts, 1895, Nr. 25, S. 247.)

Baudenkmäler, Braunschweigs. Hrsg. von Verein von Freunden der Photographie. Serie I. 3. Aufl. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 24. Sp. 861.)

Beltrami, Luca. La Certosa di Pavia. Milano, 1895. (A. Medin: Nuovo Archivio Veneto, anno V, 1895, t. IX, parte II, p. 489.)

Berenson, Bernhard. Lorenzo Lotto. (Cosmo Monkhouse: The Academy, 1895, Nr. 1212, S. 76.)

— The Venetian painters of the renaissance. London, 1894. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 10, S. 280.)

Bezold, Gustav v. u. Berthold **Riehl.** Die Kunstdenkmale des Königreichs Baiern. Bd. 1. Liefg. 1. München, 1892. (v. Oefele: Historische Zeitschrift, N. F., Bd. 39, Heft 2, 1895, S. 346. — M—t: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 454.)

Bouchot, Henri. La lithographie. Paris, 1895. (La chronique des arts, 1895, Nr. 26, S. 259.)

Buchner, Wilhelm. Leitfaden der Kunstgeschichte. Besondere Ausgabe für Oesterreich. Essen, 1894. (Strompen: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 1895, Nr. 11, Sp. 348.)

Burckhard, Max. Aesthetik und Sozialwissenschaft. Stuttgart, 1895. (Literar. Centralbl., 1895, Nr. 38, Sp. 1374.)

Cartwright, Julia. The early Work of Raphael. London, 1895. (G. F.: Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno I, fasc. 3, 1895, S. 218.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. 3, Heft 1. Düsseldorf, 1894. (β.: Literar. Centralbl., 1895, Nr. 36, Sp. 1294. — A. Wiedemann: Bonner Jahrbücher, 96/97, 1895, S. 337.)

Columba, G. M. Il Quos Ego di Raffaello. Palermo, 1895. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 24, Sp. 861.)

Detzel, Heinr. Christliche Ikonographie. Bd. 1. Freiburg, 1894. (H.: Zeitschrift f. christliche Kunst, VIII, 1895, Heft 3, Sp. 94.)

Diehl, Charles. L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris, 1894. (B. C.: Archivio storico per le province Napoletane, anno XX, fasc. 1, 1895, S. 132.)

Domanig, Karl. Peter Flötner als Plastiker u. Medailleur. (Sep.-Abdr. aus: Jahrbuch der kunsthistor. Sammlgn. des Allerh. Kaiserhauses, XVI. Bd.) (M—t.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 435.)

Drexler, Karl. Das Stift Klosterneuburg. Wien, 1894. (J. M.: Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden, XVI, 2, 1895, S. 328.)

Durrieu, P. L'origine du manuscrit célèbre dit le Psautier d'Utrecht. Paris, 1895. (J. F. van Someren: Nederl. Spectator, 30. März 1895, Nr. 13. — W. N. du Rien: Museum, 1895, Nr. 4, S. 152.)

Ehrhardt, Ad. M. P. L. Bouvier's Handbuch der Oelmalerei. 7. Aufl. Braunschweig, 1895. (Fr.: Kunstchronik, N. F., VI, 1895, Nr. 29, Sp. 455.)

Forrer, R. Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gothischen und späteren Kunstepochen. Strassburg, 1894. (Rgl.: Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, S. 437.)

Frantz, Erich. Geschichte der christlichen Malerei. Freiburg i. B., 1892—94. (W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturbl., IV, 1895, Nr. 13, Sp. 410).

Frimmel, Th. v. Handbuch der Gemäldekunde. Leipzig, 1894. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 39, Sp. 1412.)

— Kleine Galeriestudien. N. F. Lief. 1—2. Wien, 1894—95. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 1895, Nr. 12, Sp. 376. — Gustavo Frizzoni: Arte e Storia, XIV, 1895, Nr. 14, S. 110.)

Gabillot, C. Hubert Robert. Paris, s. a. (G.: Nederl. Spectator, 30. März, 1895, Nr. 13.)

Gallerie, Le, nazionali italiane. Notizie e documenti. Anno I. Roma, 1894. (H. de la Tour: Revue numismatique, 1895, S. 477.)

Gimbel, K. Tafeln zur Entwicklungsgeschichte der Schutz- und Trutzwaffen. Baden-Baden, 1894. (H. St.: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1895, Nr. 3.)

Goeler von Ravensburg, Friedrich. Grundriss der Kunstgeschichte. Berlin, 1894. (Prof. Keppler: Archiv für christl. Kunst, 1895, Nr. 8, S. 71.)

Graul, Richard. Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte. 3. Aufl. Leipzig, 1894. (Strompen: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 1895, Nr. 11, Sp. 348.)

Grisar, H. Di un preteso tesoro christiano dei primi secoli. Roma, 1895. (Enrico Stevenson: Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno I, 1895, Nr. 1 e 2, p. 125. — Stimmen aus Maria-Laach, 1895, 7, S. 216.)

— Kreuz und Kreuzigung. Rom, 1894. (Stimmen aus Maria-Laach, 1895, 7, S. 216.)

Guiffrey, J., A. de **Champeaux** et P. **Gauchery.** Les arts à la cour du duc de Berry. Paris, 1894. (Bernard Prost: Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 254.)

Hager, G. Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn München, 1894. (β.: Literar. Centralbl., 1895, Nr. 35, Sp. 1253. — Schnütgen: Zeitschr. f. christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 3, Sp. 93.)

Haupt, Albrecht. Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Bd. 1—2. Frankfurt a. M., 1890—95. (Cornelius Gurlitt: Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, Nr. 38, S. 408.)

Hausegger, Friedr. v. Das Jenseits des Künstlers. Wien, 1893. (Dr. Th. v. Fr.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 10, S. 279.)

Havard, Henry. La France artistique et monumentale. Paris, 1892-95. (Henri de Curzon: Revue critique, 1895, Nr. 30, p. 73.)

— Michiel van Mierevelt. Paris, s. a. (E. W. Moes: Museum, 1895, Nr. 4, S. 147.)

Heinemann, O. v. Die Ex-libris-Sammlung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Berlin, 1895. (Gustav A. Seyler: Ex-libris, V, 3, S. 88.)

— Die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel. 2. Aufl. Wolfenbüttel, 1894. (Ernst Voulliéme: Deutsche Litteraturzeit., 1895, Nr. 26, Sp. 814.)

Heitz, Paul. Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Strassburg, 1895. (Emile Picot: Revue critique, 1895, Nr. 31—32, p. 92. — Liter. Centralblatt, 1895, Nr. 23, Sp. 831.)

Ilg, Albert. Die Fischer von Erlach. 1. Wien, 1895. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 1895, Nr. 14, Sp. 440.)

Kautzsch, Rudolf. Diebold Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. Leipzig, 1895. (Edmund Braun: Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, Bd. X, Heft 3, 1895.)

Knackfuss, H. Dürer und Holbein d. J. Bielefeld, 1895. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 27, Sp. 957.)

— Raffael. Bielefeld, 1895. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 27, Sp. 957.)

— Rembrandt. Bielefeld, 1895. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 27, Sp. 597.)

Koopmann, Dr. W. Raffael-Studien. Mit Nachtrag. Marburg, 1895. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 23, Sp. 831.)

Lacher, Karl. Kunstbeiträge aus Steiermark. Jahrg. I. Frankfurt a. M., 1893. (—r.: Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, Nr. 37, S. 400.)

Lehrs, Max. Der Meister des Amsterdamer Kabinetts. (W. Schmidt: Kunstchronik, N. F., VI, 1895, Nr. 31, Sp. 499.)

Leitschuh, Friedrich. Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg. Bd. I. Abth. 1. Liefg. 1. Bamberg, 1895. (M. Perlbach: Centralblatt für Bibliothekswesen, XII, 1895, S. 383.)

Lethaby, W. R. and H. **Swainson**. The Church of Sancta Sophia, Constantinople. London, 1894. (Robt. Weir Schultz: The Scotish Review, 1895, July, S. 138. — v. Reber: Byzant. Zeitschrift, IV, 3/4.)

Lippmann, Fr. Die Holzschnitte des Meisters I. B. mit dem Vogel. Berlin, 1894. (H. St.: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1895, Nr. 4. — W. Schmidt: Kunstchronik, N. F., VI, 1895, Nr. 31. Sp. 500. — L. Kaufmann: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, 1895, Heft 4, Sp. 123.)

— Die sieben Planeten. Berlin, 1895. (H. St.: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1895, Nr. 4. — L. Kaufmann: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, 1895, Heft 4, Sp. 123. — W. Schmidt: Kunstchronik, N. F., VI, 1895, Nr. 31, Sp. 501.)

Lücke, Herm. Die königliche Gemäldegalerie zu Dresden. Liefg. 1. München, 1895. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 32, Sp. 1134. — La Chronique des arts, 1895, Nr. 30, S. 308.)

Lusini, V. Storia della basilica di S. Francesco in Siena. Siena, 1894. (F. Donati: Archivio storico italiano, serie V, t. XV, disp. 1, 1895, S. 184.)

Lutsch, Hans. Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirkes Oppeln. Breslau, 1894. (β: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 36, Sp. 1293.)

Maison, Rud. Anleitung zur Bildhauerei. Leipzig, 1894. (Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 32, Sp. 1134.)

Marshall, Henry Rutgers. Aesthetic Principles. (Campbell Dodgson: The Academy, 1895, Nr. 1217, S. 169.)

Mayer-Schwartau, Wilhelm. Der Dom zu Speier und verwandte Bauten. Berlin, 1893. (H. St.: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1895, Nr. 3.)

Merson, O. Les vitraux. Paris, 1895. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, t. VI, 1895, livr. 4, S. 350.)

Moureau, A. Les Saint-Aubin. Paris, 1894. (G.: Nederl. Spect., 30. März 1895, Nr. 13.)

Müllner, Laurenz. Litteratur- u. kunstkritische Studien. Wien, 1895. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VI, 1895, Nr. 10, S. 278.)

Müntz, Eugène. Histoire de l'art pendant la Renaissance. (Charles Dejob: Revue critique, 1895, Nr. 30, p. 68.)

Noack, Ferd. Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance. (Strzygowski: Byzant. Zeitschrift. IV, 3/4.)

Quartalschrift, Römische, für christliche Alterthumskunde. Jahrg. 9, Heft 1. Rom, 1895. (Funk: Deutsche Litteraturztg., 1895, Nr. 25, Sp. 773.)

Reichhart, P. Gottfried. Beiträge zur Incunabelnkunde. Leipzig, 1895. (O. v. H.: Literar. Centralblatt 1895, Nr. 24, Sp. 855.)

Sarre, Friedrich. Die Berliner Goldschmiede-Zunft. Berlin, 1895. (Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 27, Sp. 940. — P. J.: Kunstgewerbeblatt, N. F., VI, 1895, Juni, S. 174.)

Saunier, Charles. Augustin Dupré. Paris, 1894. (Revue numismatique, 1895, S. 293.)

Schäfer, Karl. Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg i. B. Heidelberger Diss. 1894. (Edmund Braun: Correspondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XIV, 1895, Nr. 8, Sp. 167.)

Schreiber, L. Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. T. VII. Berlin, 1895. (Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 1895, S. 361.)

Schultze, Victor. Archaeologie der altchristlichen Kunst. München, 1895. (Römische Quartalschrift, 1895, S. 323. — Carl Frey: Deutsche Litteraturztg., 1895, Nr. 33, Sp. 1039.)

Seemann's Wandbilder. Text von Dr. Georg Warnecke. Lfg. 1 u. 2. Leipzig, 1895. (K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 35, Sp. 1252.)

Seyler, Gustav A. Illustriertes Handbuch der Ex-Libris-Kunde. Berlin, 1895. (Literar. Centralblatt, 1895, Nr. 26, Sp. 929.)

Singer, Hans Wolfgang. Geschichte des Kupferstichs. (M. J. F.: National-Ztg., 1895, Nr. 516, 29. Aug.)

Springer, Anton. Handbuch d. Kunstgeschichte. 4. Aufl. I. Leipzig, 1895. (BRG.: Kunstgewerbeblatt, N. F., VI, 1895, Juli, S. 190.)

Stiassny, Robert. Wappenzeichnungen Hans Baldung Grien's in Koburg. Wien, 1895. (*: Kunstchronik, N.F., VI, 1895, Nr. 31, Sp. 521.)

Strompen, Karl. Der alte Hochaltar und die alten Glasmalereien in der Franciscaner-Hofkirche in Innsbruck. Innsbruck, 1894. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 1895, Nr. 13, Sp. 412.)

Volkelt, Joh. Aesthetische Zeitfragen. München, 1895. (M. Necker: Kunstchronik, N. F., VI, 1895, Nr. 28, Sp. 438.)

Warnecke, Georg. Kunstgeschichtliches Bilderbuch. 2. Aufl. Leipzig, 1894. (Strompen: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 1895, Sp. 348.)

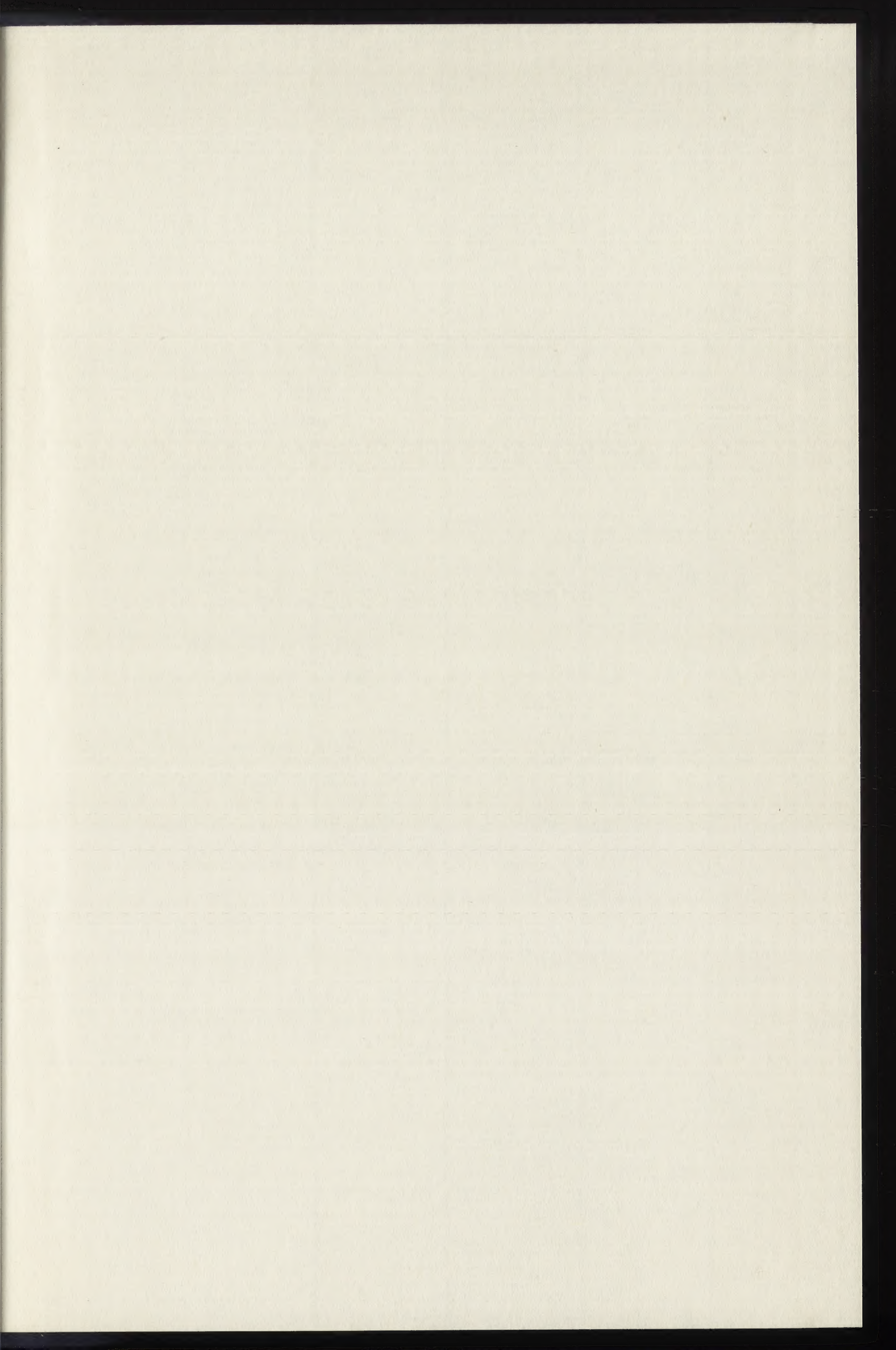
— Vorschule d. Kunstgeschichte. 2. Aufl. Leipzig, 1894. (Strompen: Oesterr. Litteraturbl. IV, 1895, Nr. 11, Sp. 348.)

Weber, Anton. Albrecht Dürer. Regensburg, 1894. (Dg.: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 1895, Nr. 12, Sp. 378.)

— Albrecht Dürer. 2. Aufl. Regensburg, 1895. (Dg.: Oesterr. Litteraturblatt, IV, 1895, Nr. 16, Sp. 507.)

Weber, Paul, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart, 1894. (Dr. Fr. W.: Der Sammler, XVII, Nr. 9, S. 143. — R. Kralik: Oesterr. Litteraturbl., IV, 1895, Nr. 17, Sp. 539.)

Yriarte, Charles. Journal d'un sculpteur florentin au XV siècle. Paris, 1894. (C. de Fabriczy: Archivio storico italiano, serie V, t. IV, disp. 2, 1895, S. 391.)



[illegible]

